# Fotografía y Semana Santa: Jaén Siglo XIX-1978.

## Métodos y análisis de documentación gráfica para la historia y la etnografía

# Fotografía y Semana Santa: Jaén Siglo XIX-1978.

## Métodos y análisis de documentación gráfica para la historia y la etnografía

## Corpus Documental Fotográfico

## Tesis Doctoral

**Emilio Luis Lara López**

**ÍNDICE** **Pág.**

**Agradecimientos** 11
**Introducción** 17
**Abreviaturas** 26

**I. LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO Y ETNOGRÁFICO** 27

**1.1. La fotografía como fuente histórica y etnográfica** 29
1.1.a. Trascender la fotohistoria 32
1.1.b. Valor de la fotografía como fuente documental 34
1.1.c. La fotografía como fuente de la Historia del Tiempo Presente 51

**1.2. Metodología** 63
**1.3. La fotografía de Semana Santa como fuente histórica y etnográfica** 91

**II. INVENCIÓN, DESARROLLO E INTRODUCCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA** 101

**2.1. Los inicios** 103
2.1.a. El daguerrotipo 104
2.1.b. El retrato 107

**2.2. Evolución de la fotografía** 109
2.2.a. Innovaciones técnicas 109
2.2.b. Las tarjetas de visita y la democratización del retrato 114
2.2.c. La fotografía estereoscópica y los espectáculos públicos de ingenios ópticos 120

**2.3. Fotógrafos** 131
2.3.a. Célebres fotógrafos en Jaén 131
2.3.b. Estudios fotográficos jiennenses: primera generación 142
2.3.c. Otros estudios fotográficos de menor relevancia 168
2.3.d. El álbum fotográfico del viaje de Isabel II a Jaén 169
2.3.e. Estudios fotográficos jiennenses: segunda generación 177
2.3.f. El siglo XX y la decadencia de los estudios 189
2.3.g. Fotógrafos aficionados 194

**2.4. Fotografía y Semana Santa** 204
2.4.a. Profesionales 204
2.4.b. Aficionados 214
2.4.c. Medios impresos 219

**III. TEMÁTICAS** 227

**3.1. Imágenes** 231
3.1.a. La vestimenta de las imágenes 232
3.1.a.1. Cristos 232
3.1.a.2. Vírgenes 242
3.1.a.3. Santos y otras imágenes 243
3.1.b. Ajuares y postizos de las imágenes 244
3.1.b.1. Cristos 244
3.1.b.2. Vírgenes 250
3.1.c. Imágenes desaparecidas 251

**3.2. Tronos** 256
3.2.a. Tronos de Cristos 257
3.2.b. Tronos de Vírgenes 260
3.2.c. Tronos de misterio 261
3.2.d. El adorno 262
3.2.d.1. Flores 263
3.2.e. Iluminación 266
3.2.e.1. Cera 266
3.2.e.2. Luz eléctrica 267
3.2.f. Otros adornos 268

**3.4. Costaleros** 271
3.4.a. Costaleros por dentro 272
3.4.b. Costaleros por fuera 281
3.4.c. Fabricanos 283

**3.5. Nazarenos** 284
3.5.a. Caperuz y capirote 284
3.5.b. Túnica 286
3.5.c. Anonimato 289
3.5.d. La luz 290
3.5.e. Cruces y cadenas 291
3.5.f. Enseres procesionales 293
3.5.g. Penitentes sin túnica 296

**3.6. Bandas de música** 299
**3.7. Ejército y fuerzas de orden público** 306
3.7.a. Guardia Civil 308
3.7.b. Militares 309
3.7.c. Policía 310
3.7.d. Falange 311

**3.8. Autoridades** 311
3.8.a. Civiles 313
3.8.b. Eclesiásticas 314
3.8.c. Movimiento Nacional 315
3.8.d. Militares 315

**3.9. Personajes que desempeñan trabajos secundarios en las procesiones** 316
3.9.a. El limosnero 316
3.9.b. El *tío* de la escalera 318
3.9.c. El *tío* que recoge los excrementos de los caballos 318
3.9.d. El ayudante del fabricano 318
3.9.e. El pertiguero 319

**3.10. Otros participantes en las procesiones** 319
3.10.a. Instituciones laicas 320
3.10.b. Instituciones educativas 320
3.10.c. Instituciones pías 321

**3.11. Los espectadores** 322
**3.12. Mantillas y camareras** 328
3.12.a. Mantillas 328
3.12.b. Camareras 330

**3.13. La infancia** 333
3.13.a. Nazarenitos 333
3.13.b. Niños de primera comunión 334

**3.14. Costumbres** 335
3.14.a. Costumbres presidiarias 335
3.14.a.1. Saetas ante la cárcel 335
3.14.a.2. Soltar un preso 337
3.14.b. Palmas 339

**3.15. Construcciones identitarias en diferentes cofradías** 339
3.15.a. La Magdalena: lo castizo y lo andalusí 339
3.15.b. La Vera Cruz o la cofradía *de los civiles* 344
3.15.c. El Silencio y el ascetismo castellano 347
3.15.d. La Borriquilla y el nacionalcatolicismo 349
3.15.e. Nuestro Padre Jesús y el populismo 352

**3.16. La Agrupación de Cofradías** 354
3.16.a. La tribuna oficial 355

**3.17. Los soldados romanos** 356
3.17.a. La Congregación y la Escuadra de soldados romanos. Retratos fotográficos en los siglos XIX y XX. 356
3.17.b. El Cirineo 364
3.17.c. Evolución de los uniformes: de la inspiración sevillana al historicismo cinematográfico 367
3.17.d. Banda de cornetas y tambores 370

**3.18. Periodos históricos y cofradías** 371
3.18.a. El reinado isabelino 372
3.18.b. El Sexenio Democrático 378
3.18.c. La Restauración 381
3.18.d. El reinado de Alfonso XIII (hasta el golpe primorriverista) 387
3.18.e. La Dictadura de Primo de Rivera 391
3.18.f. La Segunda República 397
3.18.g. La Dictadura de Franco 400
3.18.g.1. El primer franquismo: los años cuarenta y cincuenta 401
3.18.g.2. El segundo franquismo: los años sesenta y setenta 412
3.18.h. La transición democrática 415

**IV. LA CIUDAD COMO CONTEXTO** 421

**4.1. Itinerarios procesionales** 423
4.1.a. Itinerarios antiguos 423
4.1.b. Itinerarios modernos 425
4.1.c. La Carrera 435

**4.2. La estación en la catedral** 440
**4.3. Ciudad, procesiones y memoria colectiva** 442

**V. CONCLUSIONES** 465

**5.1. La fotografía para la historia de los deshistoriados** 467
**5.2. Historia y fotomemoria vivencial** 470
**5.3. Gestación de los documentos fotográficos** 474
**5.4. Fotografía, procesiones e Historia** 483
**5.5. Nivelación fontal de la fotografía como documento histórico y etnográfico** 485

**VI. NOTAS** 493

**VII. BIBLIOGRAFÍA** 503

**CORPUS DOCUMENTAL FOTOGRÁFICO** **Libro nº 2**

# CORPUS DOCUMENTAL FOTOGRÁFICO

*A3. 1955*

*A2. 1954-56*

*A1. 1955*

*A4. 1957-59*

*A5. 1951*

*A7. 1955*

*A6. 1957-59*

*A8. 1953*

*A9. 1949*

*A10. 1951*

*A11. 1950*

*A12. 1949-51*

*A13. 1962*

*A14. 1951*

*A15. 1968*

*A16. 1968*

*A17. 1957*

*A18. 1953*

*A19. 1962*

*A21. 1955*

*A20. 1962*

*A22. 1978*

*B2. 1967*

*B1. 1968*

*B3. 1960*

*B4. 1954*

*B5. 1954*

*B6. 1955*

*B7. 1949*

*B8. 1961*

*C1. 1949*

*C3. 1946*

*B9. 1960*

*C2. 1946*

*C4. 1962-64*

*C5. 1956*

*C6. 1956-58*

*C7. 1950-52*

*C8. 1950-52*

*C9. 1946*

*C10. 1978*

*C11. 1959*

*C12. 1949*

*C13. 1950-52*

*C14. 1946*

*C17. 1946-48*

*C15. 1949*

*C16. 1949*

*C18. 1946*

*C19. 1949*

*C20. 1949-51*

*C21. 1948-50*

*C22. 1949*

*C23. 1956*

*C24. 1958*

*C25. 1946*

*C26. 1949*

*C27. 1949*

*C28. 1949*

*C29. 1949*

*C30. 1950-52*

*C31. 1949*

*C32. 1949*

*C33. 1949*

*C34. 1948*

*C35. 1960*

*C36. 1956*

*C37. 1956*

*C38. 1947*

*C39. 1953*

*C40. 1950*

*D1. 1960*

*E2. 1940*

*E4. 1952-54*

*D2. 1957*

*E1. 1927*

*E3. 1948*

*E5. 1962*

*E6. 1960-62*

*E7. 1945-47*

*E8. 1957*

*E9. 1961-63*

*E10. 1952-54*

*E11. 1952-54*

*E12. 1946*

*E13. 1948*

*E14. 1976*

*E15. 1951*

*E16. 1951*

*E17. 1955*

*E18. 1959*

*E19. 1948*

*E20. 1954-56*

*E22. 1950*

*E21. 1942*

*E23. 1927*

*E24. 1953*

*E25. 1955*

*E26. 1962-64*

*E27. 1961*

*E28. 1949*

*E29. 1927*

*E30. 1947*

*E31. 1942*

*E32. 1927*

*E33. 1944*

*E34. 1955*

*E35. 1951*

*E36. 1955*

*E37. 1950*

*E38. 1977*

*E39. 1977*

*F1. 1957*

*F2. 1957*

*F3. 1954-56*

*F4. 1954-56*

*F5. 1955*

*F6. 1962*

*F7. 1958*

*F8. 1958*

*F9. 1958*

*G1. 1920*

*G2. 1925*

*G3. 1920*

*G4. 1929*

*G5. 1949*

*G6. 1978*

*G7. 1951-53*

*G8. 1949-51*

*G9. 1950*

*G10. 1944-45*

*G12. 1944-45*

*G14. 1949*

*G11. 1910*

*G13. 1978*

*G15. 1953*

*G17. 1941*

*G16. 1941*

*G18. 1969*

*G19. 1915*

*G20. 1925*

*G22. 1922-24*

*G21. 1977*

*G23. 1925*

*G26. 1956*

*G24. 1969*

*G25. 1927*

*G27. 1949*

*G29. 1966*

*G31. 1910*

*G28. 1957*

*G30. 1956*

*G32. 1968*

*G34. 1949-51*

*G36. 1927*

*G33. 1947-49*

*G35. 1960*

*G37. 1949*

*G38. 1960*

*G39. 1956-58*

*G40. 1956-58*

*G41. 1965*

*G42. 1953*

*G43. 1944-45*

*G44. 1960-62*

*G45. 1961*

*G46. 1959*

*G47. 1950*

*G48. 1959*

*G50. 1953*

*G49. 1957*

*G51. 1971*

*G52. 1961*

*G53. 1960*

*G55. 1949*

*G54. 1968*

*G56. 1954*

*G57. 1966*

*G58. 1968*

*G60. 1915*

*G62. 1929*

*G59. 1915*

*G61. 1908*

*G63. 1921*

*G65. 1971*

*G66. 1971*

*G64. 1921*

*G67. 1921*

*G68. 1944*

*G71. 1945*

*G73. 1944*

*G69. 1942*

*G70. 1953*

*G72. 1956*

*G74. 1944*

*G75. 1940*

*G76. 1900*

*G77. 1910*

*G78. 1953*

*G80. 1949*

*G82. 1950*

*G79. 1949*

*G81. 1954-56*

*G83. 1976*

*G85. 1976*

*G86. 1915*

*G84. 1963*

*G87. 1915-17*

*G88. 1940*

*G90. 1952*

*H3. 1922*

*G89. 1915*

*H1. 1917*

*H2. 1945*

*H4. 1905*

*H6. 1959-61*

*H9. 1956*

*H5. 1959-61*

*H7. 1917*

*H8. 1956*

*H10. 1917*

*H12. 1950*

*H14. 1943-45*

*H11. 1962-64*

*H13. 1957-59*

*H15. 1962-64*

*H16. 1960*

*H18. 1956*

*H19. 1956*

*H20. 1964*

*H17. 1962*

*H21. 1941*

*H22. 1949-51*

*H24. 1917*

*H26. 1925*

*H23. 1917*

*H25. 1948*

*H27. 1918*

*H28. 1955*

*H30. 1955*

*H31. 1951*

*H29. 1954*

*H32. 1911*

*H33. 1905*

*H35. 1905*

*H37. 1905*

*H34. 1905*

*H36. 1948-50*

*H38. 1954*

*H39. 1905*

*I3. 1957*

*I1. 1915*

*I2. 1916*

*I4. 1911*

*I6. 1941*

*I5. 1921-22*

*I7. 1950-52*

*I8. 1912-14*

*I10. 1912-14*

*I9. 1915-17*

*I11. 1912*

*I12. 1949-51*

*I13. 1864*

*I14. 1915*

*I15. 1915*

*I16. 1961*

*I17. 1961-63*

*I18. 1961-63*

*I19. 1961-63*

*I20. 1959-61*

*I21. 1945-47*

*I22. 1945-47*

*I23. 1958-60*

*I24. 1958-60*

*I26. 1966-68*

*I29. 1962-64*

*I25. 1945*

*I27. 1945-47*

*I28. 1962-64*

*I30. 1962-64*

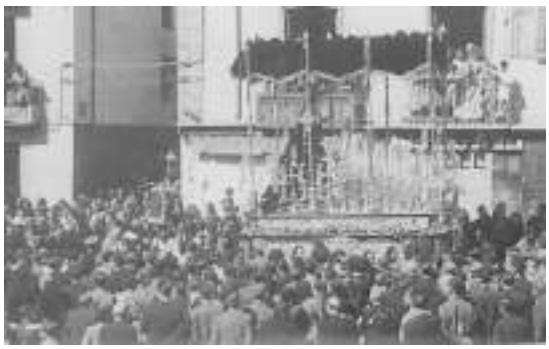
*I31. 1969*

*I32. 1962-64*

*I33. 1962-64*

*I34. 1960-62*

*I35. 1960-62*



*I36. 1950-52*

*I38. 1930*

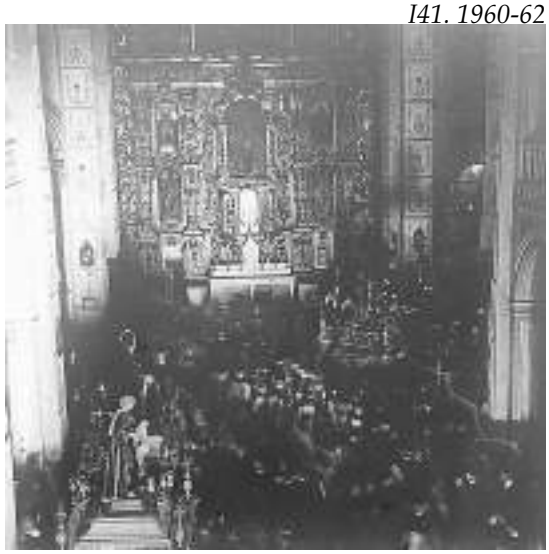
*I37. 1946*

*I39. 1956*

*I40. 1958-60*

*I41. 1960-62*

*I42. 1977*



*I43. 1912-14*

*I44. 1964-66*

*I45. 1950-52*

*I48. 1962-64*

*I49. 1957*

*I46. 1949-51*

*I47. 1978*

*I50. 1957-59*

*I51. 1945-47*

*I52. 1951-53*

*I53. 1960-62*

*I54. 1950-52*

*I55. 1885*

*I56. 1951-53*

*I57. 1953-55*

*I58. 1956-58*

*I60. 1919*

*I61. 1924-26*

*I59. 1961-63*

*I62. 1953-55*

*I63. 1905-07*

*I64. 1928*

*I66. 1952-54*

*I68. 1956-58*

*I65. 1958*

*I67. 1962-64*

*I69. 1912*

*I70. 1918*

*I71. 1915-17*

*I72. 1949-51*

*I73. 1921*

*I74. 1925*

*I75. 1924*

*I76. 1966*

*I78. 1925*

*I77. 1924*

*I80. 1884*

*I79. 1915*

*I81. 1976*

*I83. 1970*

*I85. 1914*

*I82. 1954*

*I84. 1945-47*

*I86. 1914*

*I87. 1914*

*I89. 1914*

*I88. 1914*

*I90. 1914*

*I91. 1920*

*I92. 1910*

*I93. 1947*

*I94. 1957*

*I95. 1915-17*

*I99. 1872*

*I96. 1915-17*

*I97. 1956*

*I98. 1904 (1926)*

*I100. 1859*

*I102. 1905*

*I101. 1915-17*

*I103. 1958-60*

*I104. 1962-64*

*I105. 1960-62*

*I106. 1920-22*

*I107. 1920*

*I108. 1920*

*I109. 1910-12*

*I110. 1919*

*I114. 1910-12*

*I111. 1919*

*I112. 1924*

*I113. 1910-12*

*I115. 1910*

*I117. 1955*

*J1. 1920*

*I116. 1910-12*

*I118. 1918*

*J2. 1930*

*J4. 1959*

*J6. 1956-58*

*J3. 1905-07*

*J5. 1966-68*

*J7. 1966-68*

*J8. 1950-52*

*J9. 1966-68*

*J10. 1968*

*J11. 1954*

*J12. 1959*

*J13. 1966-68*

*J14. 1966-68*

*J15. 1966-68*

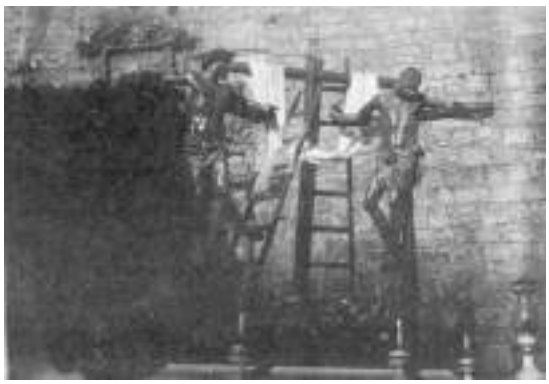
*J17. 1928*

*J19. 1952*

*J16. 1947-49*

*J18. 1947-49*

*J20. 1928*



*J21. 1913*

*J23. 1966*

*J24. 1948-50*

*J25. 1952*

*J22. 1928*

*J26. 1918-20*

*J27. 1978*

*J28. 1956-58*

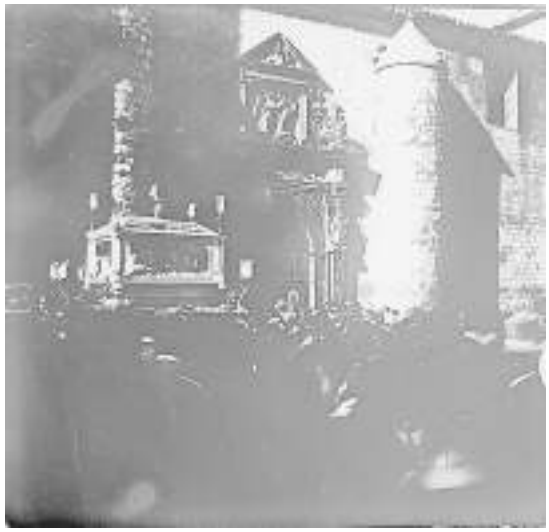
*J29. 1928*

*K1. 1959*

*K2. 1951*

*K4. 1958*

*K6. 1958*



*K3. 1906*

*K5. 1951*

*K7. 1926*

*K10. 1925*

*K8. 1959*

*K9. 1949*

*K11. 1949*

*K12. 1951*

*K14. 1942-44*

*K15. 1950*

*K13. 1925*

*K16. 1955*

*L1. 1920*

*K17. 1914*

*L2. 1914*

*L3. 1913*

*L4. 1914*

*L5. 1966-68*

*L7. 1970-72*

*L8. 1952*

*L6. 1952*

*L9. 1974*

*L10. 1961*

*L11. 1952*

*M1. 1916*

*M2. 1960-62*

*M3. 1920*

*M4. 1910-12*

*M5. 1966*

*M6. 1969*

*M7. 1950*

*M8. 1964*

*M9. 1964*

*M10. 1969*

*M11. 1947*

*M13. 1962-64*

*M12. 1957-59*

*M14. 1966*

*M15. 1885-87*

*M16. 1967*

*M17. 1968*

*M18. 1966*

*M19. 1954-56*

*M22. 1968*

*M20. 1957*

*M21. 1955*

*M23. 1915-17*

*M24. 1949*

*M25. 1971*

*M26. 1952*

*M27. 1910*

*M28. 1946*

*M29. 1950*

*M31. 1967*

*M30. 1946*

*M32. 1960-62*

*M33. 1959*

*M34. 1970*

*M36. 1915-17*

*M38. 1913-15*

*M35. 1956*

*M37. 1978*

*M39. 1913-15*

*N4. 1977*

*N1. 1935*

*N2. 1978*

*N3. 1968*

*N5. 1950-52*

*N7. 1946*

*N9. 1978*

*N6. 1955-57*

*N8. 1977*

*N10. 1959*

*N11. 1956*

*N12. 1949*

*N14. 1960*

*O2. 1954-56*

*O3. 1954*

*N13. 1976*

*O1. 1962*

*O4. 1975*

*P1. 1959-61*

*P3. 1943*

*P4. 1952-54*

*O5. 1928*

*P2. 1959-61*

*P5. 1960*

*P7. 1956-58*

*P9. 1960-62*

*P6. 1968-70*

*P8. 1961*

*P10. 1960*

*P11. 1962-64*

*P12. 1955-57*

*P13. 1960*

*P14. 1960*

*P15. 1958-60*

*P16. 1955-57*

*P17. 1958*

*P18. 1960*

*P19. 1950*

*P20. 1960*

*P21. 1963*

*P22. 1961*

*P23. 1962*

*P24. 1954-56*

*P26. 1955*

*P28. 1951*

*P25. 1953*

*P27. 1962-64*

*P29. 1955*

*P30. 1959*

*P31. 1961*

*P32. 1959*

*P33. 1950*

*P34. 1957*

*P35. 1967*

*P36. 1955*

*P37. 1950*

*P38. 1963*

*P40. 1950*

*P42. 1953*

*P44. 1952*

*P39. 1952*

*P41. 1977*

*P43. 1969*

*P45. 1960*

*P46. 1960*

*P48. 1958*

*R2. 1956-58*

*P47. 1959*

*R1. 1957-59*

*R3. 1962-64*

*R5. 1970-72*

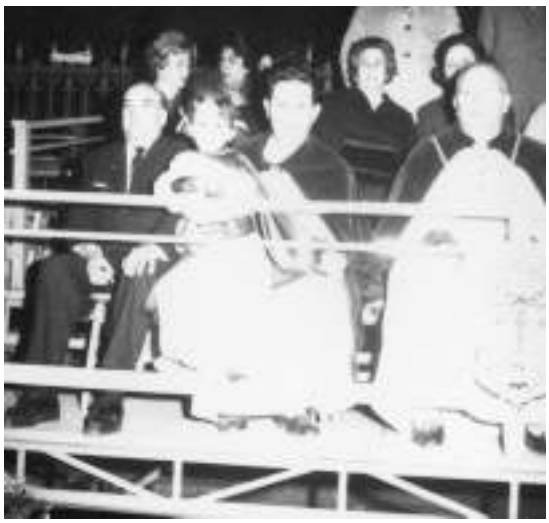
*R6. 1961-63*

*R7. 1960-62*

*R8. 1952-54*

*R9. 1952-54*

*R10. 1962-64*



*R11. 1960-62*

*R13. 1955-57*

*R15. 1963*

*R12. 1970-72*

*R14. 1963*

*R16. 1958-60*

*R17. 1962-64*

*R19. 1956-58*

*R21. 1953-55*

*R18. 1952*

*R20. 1925*

*R22. 1956-58*

*R23. 1946-48*

*R25. 1945-47*

*R27. 1953-55*

*R29. 1950-52*

*R24. 1946-48*

*R26. 1957-45*

*R28. 1949-51*

*R30. 1950-52*

*R33. 1978*

*R35. 1966-68*

*R31. 1962-64*

*R32. 1953-55*

*R34. 1964-66*

*R36. 1954-56*

*R38. 1950-52*

*R40. 1966*

*R42. 1952-54*

*R37. 1951-53*

*R39. 1956-58*

*R41. 1960-62*

*R43. 1959-61*

*R45. 1952-54*

*R47. 1953*

*R44. 1971*

*R46. 1957*

*R48. 1975*

*R49. 1959*

*R50. 1953*

*R51. 1942-44*

*R52. 1953*

*R53. 1955*

*R54. 1959*

*R55. 1967*

*R57. 1960-62*

*R59. 1956-58*

*R56. 1959*

*R58. 1952*

*R60. 1949-51*

*R61. 1953*

*R62. 1961*

*R63. 1952*

*R64. 1955*

# ÍNDICE

**Agradecimientos**

**Introducción**

**Abreviaturas**

**I. LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO Y ETNOGRÁFICO**

**1.1. La fotografía como fuente histórica y etnográfica**

1.1.a. Trascender la fotohistoria

1.1.b. Valor de la fotografía como fuente documental

1.1.c. La fotografía como fuente de la Historia del Tiempo Presente

**1.2. Metodología**

**1.3. La fotografía de Semana Santa como fuente histórica y etnográfica**

**II. INVENCIÓN, DESARROLLO E INTRODUCCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA**

**2.1. Los inicios**

2.1.a. El daguerrotipo

2.1.b. El retrato

**2.2. Evolución de la fotografía**

2.2.a. Innovaciones técnicas

2.2.b. Las tarjetas de visita y la democratización del retrato

2.2.c. La fotografía estereoscópica y los espectáculos públicos de ingenios ópticos

**2.3. Fotógrafos**

2.3.a. Célebres fotógrafos en Jaén

2.3.b. Estudios fotográficos jiennenses: primera generación

2.3.c. Otros estudios fotográficos de menor relevancia

2.3.d. El álbum fotográfico del viaje de Isabel II a Jaén

2.3.e. Estudios fotográficos jiennenses: segunda generación

2.3.f. El siglo XX y la decadencia de los estudios

2.3.g. Fotógrafos aficionados

**2.4. Fotografía y Semana Santa**

2.4.a. Profesionales

2.4.b. Aficionados

2.4.c. Medios impresos

**III. TEMÁTICAS**

**3.1. Imágenes**

3.1.a. La vestimenta de las imágenes

3.1.a.1. Cristos

3.1.a.2. Vírgenes

3.1.a.3. Santos y otras imágenes

3.1.b. Ajuares y postizos de las imágenes

3.1.b.1. Cristos

3.1.b.2. Vírgenes

3.1.c. Imágenes desaparecidas

**3.2. Tronos**

3.2.a. Tronos de Cristos

3.2.b. Tronos de Vírgenes

3.2.c. Tronos de misterio

3.2.d. El adorno

3.2.d.1. Flores

3.2.e. Iluminación

3.2.e.1. Cera

3.2.e.2. Luz eléctrica

3.2.f. Otros adornos

**3.4. Costaleros**

3.4.a. Costaleros por dentro

3.4.b. Costaleros por fuera

3.4.c. Fabricanos

**3.5. Nazarenos**

3.5.a. Caperuz y capirote

3.5.b. Túnica

3.5.c. Anonimato

3.5.d. La luz

3.5.e. Cruces y cadenas

3.5.f. Enseres procesionales

3.5.g. Penitentes sin túnica

**3.6. Bandas de música**

**3.7. Ejército y fuerzas de orden público**

3.7.a. Guardia Civil

3.7.b. Militares

3.7.c. Policía

3.7.d. Falange

**3.8. Autoridades**

3.8.a. Civiles

3.8.b. Eclesiásticas

3.8.c. Movimiento Nacional

3.8.d. Militares

**3.9. Personajes que desempeñan trabajos secundarios en las procesiones**

3.9.a. El limosnero

3.9.b. El *tío* de la escalera

3.9.c. El *tío* que recoge los excrementos de los caballos

3.9.d. El ayudande del fabricano

3.9.e. El pertiguero

**3.10. Otros participantes en las procesiones**

3.10.a. Instituciones laicas

3.10.b. Instituciones educativas

3.10.c. Instituciones pías

**3.11. Los espectadores**

**3.12. Mantillas y camareras**

3.12.a. Mantillas

3.12.b. Camareras

**3.13. La infancia**

3.13.a. Nazarenitos

3.13.b. Niños de primera comunión

**3.14. Costumbres**

3.14.a. Costumbres presidiarias

3.14.a.1. Saetas ante la cárcel

3.14.a.2. Soltar un preso

3.14.b. Palmas

**3.15. Construcciones identitarias en diferentes cofradías**

3.15.a. La Magdalena: lo castizo y lo andalusí

3.15.b. La Vera Cruz o la cofradía *de los civiles*

3.15.c. El Silencio y el ascetismo castellano

3.15.d. La Borriquilla y el nacionalcatolicismo

3.15.e. Nuestro Padre Jesús y el populismo

**3.16. La Agrupación de Cofradías**

3.16.a. La tribuna oficial

**3.17. Los soldados romanos**

3.17.a. La Congregación y la Escuadra de soldados romanos. Retratos fotográficos en los siglos XIX y XX.

3.17.b. El Cirineo

3.17.c. Evolución de los uniformes: de la inspiración sevillana al historicismo cinematográfico

3.17.d. Banda de cornetas y tambores

**3.18. Periodos históricos y cofradías**

3.18.a. El reinado isabelino

3.18.b. El Sexenio Democrático

3.18.c. La Restauración

3.18.d. El reinado de Alfonso XIII (hasta el golpe primorriverista)

3.18.e. La Dictadura de Primo de Rivera

3.18.f. La Segunda República

3.18.g. La Dictadura de Franco

3.18.g.1. El primer franquismo: los años cuarenta y cincuenta

3.18.g.2. El segundo franquismo: los años sesenta y setenta

3.18.h. La transición democrática

## IV. LA CIUDAD COMO CONTEXTO

### 4.1. Itinerarios procesionales

4.1.a. Itinerarios antiguos

4.1.b. Itinerarios modernos

4.1.c. La Carrera

**4.2. La estación en la catedral**

**4.3. Ciudad, procesiones y memoria colectiva**

**V. CONCLUSIONES**

**5.1. La fotografía para la historia de los deshistoriados**

**5.2. Historia y fotomemoria vivencial**

**5.3. Gestación de los documentos fotográficos**

**5.4. Fotografía, procesiones e Historia**

**5.5. Nivelación fontal de la fotografía como documento histórico y etnográfico**

**NOTAS**

**CORPUS DOCUMENTAL FOTOGRÁFICO**

**BIBLIOGRAFÍA**

**ABREVIATURAS**

A. M. J. L. A. C.: Archivo Municipal de Jaén. Libro de Actas Capitulares

A. H. D.: Archivo Histórico Diocesano

A. H. P. J.: Archivo Histórico Provincial de Jaén

L. A. C. N. P. J. N.: Libro de Actas de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno

L. A. C. E.: Libro de Actas de la Cofradía de la Expiración

## AGRADECIMIENTOS

Nobleza obliga, y en primer lugar, ha de constar mi gratitud hacia José Luis Anta Félez, director de esta Tesis Doctoral. Gracias a él no hube de dormir al raso, vivaqueando bajo las estrellas y en el relente de la noche. Él me dio sitio en la posada. Sus sugerencias y aportaciones se desarrollaron al amparo de una amistad nacida durante la carrera, y de ese modo, las indicaciones científicas vinieron revestidas de un ropaje de tolerancia y respeto, mas nunca se disfrazaron de oropel. Personas como él, nadadoras contracorriente y conciliadoras del mundo personal con el mundo académico y profesional, ayudan a mantener vigente el más prístino espíritu universitario. Francisco Salvador Ventura no sólo me acogió en mis primeros pasos como becario docente e investigador en la Universidad de Jaén, sino que sus recordadas clases magistrales forman parte fundamental de mi formación, en la que rebusco cada día para explicar Historia a mis alumnos. Nunca le dije esto, por lo que estoy en deuda con él. Al igual que tengo que agradecerle mil detalles a Pedro Castillo Maldonado, por enseñarme, desde la humildad del trabajo callado, que ser profesor e historiador es un oficio como otro.

Una Tesis, a mi juicio, es una función teatral en la que el autor del texto y primer actor, el doctorando, es el principal protagonista, pero hay una serie de figurantes, tramoyistas, decoradores, y asesores de toda índole, que permanecen entre bambalinas o en el patio de butacas, lejos de los focos y candilejas, y a ellos también les corresponde, en su justa

medida, lo que de meritorio haya en un trabajo de este tipo. Aquí traigo a colación, ante todo, a Isidoro Lara Martín-Portugués, mi padre. Sin proponérselo, sus tres hijos estudiaron Humanidades porque el ambiente predestinó a ello: nacieron y crecieron entre los metros cuadrados y cúbicos de una biblioteca de Historia. Mi padre, historiador y jaenero *honoris causa*, a mediados de los noventa, se apasionó con la fotografía antigua, conformando desde entonces una colección de millares de fotografías, cuyo grueso se fecha en los primeros cuarenta años del s. XX y cuyo hilo conductor es Jaén, su polis de adopción. Él abordó diversos aspectos de la historia de la fotografía jiennense, con él escribí un texto que puso los cimientos de este edificio temático, y debido a él me ha sido posible afrontar la Tesis, porque me ha indicado veredas, colocado hitos en las calzadas para no perderme en los cruces de caminos, ni para desesperar por la distancia que restaba por recorrer hasta arribar a Roma. Desde hace años, él ha apurado madrugadas al calor de la bombilla azulada de un flexo, mirando y clasificando fotografías antiguas, escribiendo historia, contactando con comercios especializados de toda España para buscar placas relacionadas con una ciudad, Jaén. Él, también sin proponérselo, me sirvió en bandeja el tema doctoral.

Mi agradecimiento también a Salvador Contreras Gila, director del Archivo del Centro Documental de Temas y Autores Giennenses del I. E. G., pues aparte de ayudarme a bucear en los fondos de la hemeroteca y fototeca, me sacó de la niebla y orientó para así yo poder organizar el corpus documental fotográfico. Que conste asimismo mi gratitud hacia el resto del personal técnico del citado Centro Documental, por su esmero y paciencia a la hora de poner a mi disposición volúmenes hemerográficos en papel y microfilmados. Con Manuel Urbano Pérez Ortega, jefe del Área de Cultura de la Diputación Provincial de Jaén, mi deuda es enorme, porque me sugirió un sinfín de ideas y me descubrió vías intelectuales insospechadas, y todo ello al arrimo de la amistad; sus libros, por lo demás, condensan una

tríada raramente frecuentada: una excelente prosa, un rigor académico sin fisuras y un amor hacia el tema estudiado que exuda a borbotones en cada página. Juan Cuevas Mata, titular del Archivo Histórico Municipal y de la Biblioteca Municipal de Jaén, me animó a proseguir laborando, y facilitó mi tarea continuadamente. José Melgares Raya, director del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, ha sido todo bondad desde hace varios años, desde que empecé a visitar las galerías altas catedralicias, tomando notas mientras escuchaba resoplar el órgano tocando las cósmicas tocatas y fugas de Juan Sebastián Bach. El personal del Archivo Histórico Provincial de Jaén, así como los miembros de las cofradías cuyos archivos me eran de interés, me atendieron solícitos. Miguel Viribay Abad y José Damián Rodríguez Gabucio, pintores y catedráticos de Dibujo, pusieron lo suyo: me dieron ideas y orientaciones bibliográficas, y ambos lo hicieron con una fineza de espíritu y con un talante amical que nunca podré olvidar; los dos, y sobremanera Pepe Gabucio, tuvieron que soportar mi obsesión con la Tesis, mi cansino entusiasmo, entendido éste en su exacta acepción etimológica. Joaquín Sánchez Estrella me confió su magnífico archivo fotográfico sobre Semana Santa, y atendió con prontitud todo requerimiento mío sobre cualquier dato o foto, por lo que agradezco su dadivosidad, tan desusada en quienes atesoran fotos antiguas. José Madero, director y alma mater de *Gráficas La Paz* y *Editorial Jabalcuz*, tanto monta, así como Juan Pablo y Javier, soportaron estoicamente horas y horas a mi lado escaneando fotos, maquetando la Tesis, supliendo su aquilatada profesionalidad mis carencias técnicas en materia informática; ellos tres ha sido un lujo asiático para mí, ya que me habría resultado imposible de todas todas presentar este trabajo en cederrón y con esta organización del corpus documental fotográfico. El trabajo doctoral se gestó entre olores negros de café recién hecho, en un ambiente de estudio inmejorable en todos los sentidos, en un clima de sosiego y de confort, por lo que mi madre, que se desvivió en los afanes de cada día, entra con pleno derecho en el apartado de agradecimientos.

Y María José. Su ausencia/presencia aleteó en cada minuto de estudio y redacción, pues hizo suyo mi enamoramiento hacia la Tesis, porque sólo desde las afinidades electivas y desde el amor se pueden entender tantas cosas, convirtiendo el tiempo robado en tiempo compartido. Cartagena, Murcia, San Lorenzo de El Escorial y Jaén fueron, además de las ciudades en las cuales tomó cuerpo espiritual y carnal la Tesis, nuestra cartografía anímica, nuestra geografía sentimental.

## INTRODUCCIÓN

En una fotografía realizada en el Viernes Santo del Jaén de 1915, la imagen de Nuestro Padre Jesús, izada en su trono o *carro triunfal*, avanza entre la muchedumbre congregada en la plaza de Santiago. Delante de las efigies de Jesús y del Cirineo que le ayuda a llevar la cruz de palosanto y bronce, caminan varios nazarenos, con los enhiestos capirotes

apuntando hacia el cielo, como una rendición de Breda cuyas lanzas, acortadas y desmochadas, hubieran sido recubiertas de tela y los penitentes, asimismo al igual que unos grecos y transterrados caballeros de la mano en el pecho, se atirantan el caperuz para poder ver mejor tras las aberturas almendradas de los ojos. Detrás del trono es portado un palio de respeto, que simboliza la sacralidad de la figura y, en caso de inopinados meteoros atmosféricos, servía para proteger la escultura de la lluvia. Junto al *carro triunfal* se ve un tricornio de gala del guardia civil que escolta la imagen sagrada, ejemplificando el orden y la ley de una España enmarcada en un sistema político, el restauracionista, que hacía aguas por doquier, radicalizándose la vida política y alejándose más y más del sistema las clases populares. Entre el público se aprecian representantes de la burguesía, pues visten trajes a la moda, se peinan con perfumada gomina y permanecen destocados, en señal de respeto hacia la imagen que se aproxima llevada por costaleros, exponentes de la clase trabajadora que se habían metido debajo del trono a cambio de un exiguo jornal. Entre la multitud habría individuos de todos los estratos sociales, pues la Semana Santa era una fiesta cívico-religiosa de honda raigambre en la capital andaluza del antiguo Santo Reino.

En la esquina del edificio del margen derecho de la fotografía, bajo un cartel anunciador, hay una pintada que dice *PAN*. Las letras no están rotuladas con precisión, sino pintadas apresuradamente con brocha, por lo que no anuncian una panadería, sino que expresan, como un grito sordo, una llamada de auxilio y de justicia: se pide pan, comida, paliar el hambre propiciada por una crisis de subsistencias que se produjo en 1915, cuando Europa se deshacía en las trincheras de la Gran Guerra, Albert Einstein formulaba su Teoría General de la Relatividad y los dadaístas exploraban nuevas formas de arte. La economía española, gracias a la neutralidad decidida por el gobierno, atravesaba buenos momentos, sobremanera la burguesía mercantil, que vivía días de vino y rosas, mientras en los campos

de batalla sonaban roncas explosiones, el tableteo de las ametralladoras segaba vidas, avanzaban alemanes y austrohúngaros con sus decimonónicos y aristocratizantes cascos de pincho, y el aire se llenaba de falsas borrascas de gas mostaza. En Jaén, en esos días, las falsas borrascas eran de aromático incienso, los únicos fusiles empuñados eran los de los soldados y fuerzas del orden que escoltaban tronos procesionales, y la única música que sonaba pertenecía a las bandas, con sus tambores y cornetas tronitonantes interpretando marchas alegres y melancólicas. Y los cascos de pincho centroeuropeos no se veían en las plazas y calles jiennenses, tan sólo los cascos de hojalata de los soldados romanos, con sus plumas bamboleándose al compás de su marcialidad naif.

Pero la pintada *subversiva*, semioculta por el gentío que ve pasar la procesión, es el mudo testigo de una situación social estallante, que dejó en la ciudad y su provincia un reguero de manifestaciones, disturbios y asaltos a comercios. Esta pintada, que no va acompañada de proclama política alguna, se realizó en una zona de la ciudad habitada por las clases populares, pero que era el espacio transicional con los lugares de vivienda de las clases medias. La palabra *PAN*, suponía por consiguiente un aldabonazo gráfico justo en la linde del Jaén que conectaba la urbe popular con la de las capas medias y altas.

La instantánea, tomada por un operador aficionado, por un fotógrafo *amateur*, capta el ambiente, documenta gráficamente una situación, un acontecimiento susceptible de ser historiado. La Semana Santa es un fenómeno histórico, es decir, sujeto a cambios al compás de las diferentes etapas de la Historia, permeado y reconducido por las elites sociales, políticas y religiosas de los sucesivos siglos, por lo que el Viernes Santo de 1915 reproduce los esquemas conceptuales del orbe cofradiero manifestados en la España de Alfonso XIII. La religiosidad popular vivenciada en 1915, en su vertiente de cofradías pasionistas, es la

deudora de la que nace al hilo de los regímenes liberales del s. XIX, y al igual que la burguesía es la clase emergente en la España del diecinueve, la burguesía -y los rescoldos aristocráticos- será la clase que dirigirá las juntas directivas de las cofradías en el centón decimonónico, pilotando el proceso que *modernizará* la Semana Santa de Jaén amoldándola a la mentalidad burguesa, desembarazándose de los elementos considerados caducos, repensando las procesiones y recreando una Semana Santa imitadora, dentro de lo posible, de la triunfante en Sevilla y en otras ciudades meridionales españolas en general y andaluzas en particular. A las clases humildes, sólo les restará participar en los cortejos/desfiles pasionarios y aceptar el rumbo estético-conceptual marcado por toda la panoplia de la burguesía.

Esta fotografía contextualiza un acontecimiento y alberga una polisemia de datos que es preciso *leer*, analizar con detenimiento para conectarlos con los aportados por otras muchas fotografías, las cuales constituyen, en puridad, documentos históricos, suponen una valiosa y hasta ahora casi inexplorada fuente para el conocimiento histórico y etnográfico. El propósito de esta Tesis es demostrar la potencialidad de la fotografía como venero documental para el historiador, elevar la fotografía a la consideración de documento histórico-etnográfico, desterrando la idea de que tan sólo sirve como ilustración en los textos académicos, tan áridos muchas veces. El presente trabajo es una incorporación de los documentos visuales al método histórico, y la Semana Santa ha sido escogida como un tema arquetípico que conjuga, a lo largo de los siglos XIX y XX, Historia y Etnografía.

La labor documental se ha centrado en la fotografía, por lo que ha sido menester investigar en archivos públicos y privados, exhumar antiguas placas de cristal guardadas en latas o en cajas que, cubiertas por una capa de polvo, dormían un injusto sueño

que era más bien trasunto de muerte. Otras fotografías, positivadas en soporte de papel o cartulina, yacían igualmente en el fondo de cómodas isabelinas, al final de cajones vagamente olorosos a membrillo y a naftalina. Se hallaron negativos que hubo que revelar, apareciendo entre brumas, en el fondo de las cubetas de los líquidos reveladores y fijadores, las imágenes congeladas de un tiempo periclitado que se presentizaba reiteradamente a cada nueva mirada sobre el papel. Múltiples fotografías, sobre todo las fechadas en las tres primeras décadas del s. XX, estaban hechas mediante técnica estereoscópica, las cuales necesitan ser visionadas por medio de un visor especial, confiriéndole a la imagen la cualidad de aparentar tridimensionalidad y profundidad, por lo que, tras cada visionado, una sensación de empatía se apoderaba de quien, a la luz de un flexo, veía y *revivía* antiguas Semanas Santas, rodeadas éstas de los condicionantes sociopolíticos, económicos y religiosos de las etapas históricas que se sucedían, pero con la característica de que los consecutivos periodos no suponían una sedimentación geológica, de manera que el devenir del tiempo actuara como una mera acumulación por estratos, y las capas más superficiales -y recientes- no guardaran puntos de conexión con las más hondas -y por ende más antiguas.

La cronología, a la luz de los documentos fotográficos, no ejercía de geólogo, superponiendo mecánicamente estratos-mentalidades, sino que más bien conformaba una superposición-yuxtaposición, y los estratos no eran sólidos sino blandos, maleables como arcilla húmeda, contactando en consecuencia estratos más superficiales -y más recientes- con otros más hondos -y más antiguos-, operando una especie de sistema de vasos comunicantes que permitía un proceso de recuperar/preterir/innovar parámetros conceptuales y/o estéticos de la Semana Santa al socaire de los periodos de la Historia. En resumidas cuentas, la Semana Santa era un dilatado y complejo proceso histórico con vocación de flujo proyectivo, por lo que ha sido repensada sucesivamente. Pero ese flujo proyectivo, a fin de mantenerse en

movimiento y no convertirse en un amojamamiento de costumbres, en un ritual momificado, es un Jano bifronte: se nutre de elementos contemporáneos y a la vez mira hacia atrás, guardando el difícil equilibrio de la tradición, por lo demás a menudo (re)inventada.

Esa fotografía en la que la imagen del Nazareno, que es tanto como decir la efigie pasionista que ha focalizado la devoción popular de la ciudad durante más de tres siglos, atraviesa una plaza jiennense, en cuya esquina manos anónimas pintaron un elocuente y desgarrador *PAN*, había servido hasta entonces sólo para acentuar un *revival* manriqueño de que cualquier tiempo pasado fue mejor, o para ilustrar en todo caso alguna publicación, pero nada más. Los historiadores han ninguneado el valor de la fotografía como fuente del conocimiento, y han desarrollado sus trabajos entre cerros de legajos, de papeles en suma. Las fotografías del XIX o de las primeras décadas del XX, hasta no hace mucho, eran arrumbadas en rincones de covachuelas o de buhardillas, cuando no vendidas a traperos o chamarileros, y si se les otorgaba algún valor, éste consistía en publicarlas como álbumes de una memoria en sepia, mas los historiadores continuaban sin reparar en su intrínseco valor documental, azacaneados por la urgencia de quemarse las pestañas descifrando una endemoniada caligrafía del XVI o del XVII, pasando folios en los que aún quedaban restos de arenilla para secar la tinta de los escribanos del número, los de pluma y tintero, o leyendo otros textos contemporáneos que exigiesen menos esfuerzos paleográficos.

La Tesis pretende dignificar la fotografía en tanto en cuanto fuente documental, demostrar que es posible, a partir de la *lectura* de documentos fotográficos, construir un discurso histórico, cuya columna vertebral es la Semana Santa de Jaén, un tema que me es caro pero que, usualmente, ha sido tratado desde la apologética o desde el desprecio, y ello desemboca en que los estudios académicos de esta expresión de la

religiosidad popular brillen por su ausencia o, en el mejor de los casos, sólo puntuales historiadores y/o antropólogos se hayan interesado algo. Y esta Tesis ha sido concebida desde las Humanidades/Ciencias Sociales, porque creo firmemente que sólo arando en ese terreno se podían recoger frutos sazonados, al enriquecerse el historiador con las fértiles aportaciones de diferentes ramas del conocimiento, y así mirar el horizonte del trabajo provisto de prismáticos.

Elaborar un discurso histórico tomando como corpus documental un conjunto fotográfico, era algo que me seducía por un doble motivo: no se había publicado en España ni un solo trabajo de envergadura en este sentido, tan sólo una avanzadilla de profesionales de la historia o de la antropología, con cautelosos pasos y provistos de linternas para guiarse en la oscuridad, se había adentrado en esa tierra de nadie, tanteando una geografía ignara, inexplorada y de la que solamente existían apresurados mapas que permitían, utilizando un símil marino, una navegación de cabotaje, bordeando las costas para no perderse en el viaje: las cartas marítimas brillaban por su ausencia, y sin brújula ni astrolabio, daba miedo hacerse a la mar, porque a lo mejor el mundo era plano como un disco y al llegar a los bordes, la barcaza se precipitaba por las cataratas. En plena era de la imagen, acostumbrados los seres humanos a desplegar nuestras vidas en una densa iconosfera, a vivir inmersos en una cultura de la imagen, no existían una metodología y unos análisis rigurosos para que el gremio de historiadores trabajase con fotografías, considerando éstas documentos válidos para el conocimiento. Conformar una teoría, una metodología y un análisis prácticos acerca de historiar con fotografías, me estimuló en lugar de echarme para atrás. Hasta el momento la historiografía que trataba el tema de los documentos visuales recomendaba dar un paso al frente, ir más allá, reconsiderar la fotografía como documento histórico en vez de seguir siendo una ilustración gráfica. Pero ese paso no se daba. La Tesis ha querido darlo, explorar

la orografía extraña y dibujar un mapa del terreno historiográfico de la fotografía como documento histórico y etnográfico.

El segundo motivo que me seducía para abordar un trabajo de este tipo era poder utilizar unos documentos fotográficos referidos a mi ciudad, Jaén, y a un fenómeno, la Semana Santa, que posibilitaban establecer un discurso histórico que trascendiera el circuito amurallado del localismo, al insertarse progresivamente éste en un discurso entroncado con la historia regional y nacional, como si, metafóricamente, el investigador empuñase una cámara con teleobjetivo y el zoom le fuera acercando/distanciando al tema escogido, yendo del primer plano a una panorámica general. Así, la Tesis supera en último término la reducida frontera de lo local, al aportar unas herramientas metodológicas susceptibles de ser aplicadas a otras temáticas y a otros ámbitos (macro/micro) geográficos.

El trabajo doctoral lo he dividido en una serie de bloques, siendo el primero una consideración de la fotografía como documento histórico y etnográfico. En él se plantea el estado actual de la cuestión y se aborda el potencial de los documentos fotográficos como fuente del conocimiento histórico y etnográfico, así como las posibilidades en este sentido de la fotografía de Semana Santa, desarrollando asimismo la metodología a seguir en el tratamiento documental.

El segundo bloque desarrolla la historia de la fotografía en Jaén, tanto la implantación y evolución de la técnica y sus particulares códigos narrativos visuales, como los fotógrafos introductores del *arte de Daguerre* en la capital andaluza y los diferentes operadores profesionales del s. XIX y dos primeras décadas del s. XX. También se analiza el crucial papel de los fotógrafos aficionados desde comienzos del siglo veinte hasta los años

treinta, pues de sus cámaras saldrán la mayoría de placas que conforman el corpus documental de la Tesis.

El bloque tercero se centra en el estudio de las procesiones pasionistas, historiándolas en base a los testimonios fotográficos, descomponiendo su ritualizada estructura en múltiples apartados, que además están interconectados en bastantes ocasiones. También se acomete una historia de las cofradías pasionarias y de sus cortejos procesionales en el marco de los sucesivos periodos de la Historia de España, desde el reinado isabelino hasta la transición democrática.

El cuarto bloque está presidido por la ciudad, entendida ésta como el contexto procesional, el inmenso *decorado urbano* ante el que discurre la plasticidad de las estaciones de penitencia, pues el hecho de elegir determinadas zonas y no otras, se corresponde con la mentalidad de los estratos sociales rectores y dinamizadores de las cofradías desde mediada la centuria decimonónica.

El quinto bloque es la fase de conclusiones, en la que se plantean algunas cuestiones relativas al modo de historiar por medio de la fotografía, y lógicamente también se hace una recapitulación del trabajo. Y el último bloque contiene la bibliografía y el corpus documental fotográfico, organizadas las fotografías alfanuméricamente.

La placa original -de cristal- de la fotografía pasionista en la que la pintada *PAN* clamaba desesperadamente en el aparentemente festivo Viernes Santo de 1915, ha sido visionada por medio de aparatos estereoscópicos, ofreciendo un efecto veraz de tres dimensiones y de profundidad, siendo el contemplador/investigador una suerte de testigo de

la Historia que hubiera llegado tarde algunas décadas a *presenciar* el acontecimiento, *reviviéndolo* con una especie de empatía a la que es muy difícil sustraerse cuando se ven antiguas fotografías estereoscópicas. Pero era pertinente superar esa sensación de verosimilitud, franquear la pura contemplación de instantáneas como si éstas conjuntasen un álbum de la memoria. Aquella fotografía, en unión de otros centenares, era por encima de todo un documento visual del pasado que pedía ser *leída*, analizada, para escribir historia a partir de ella. Era menester que el contemplador y analizador de esas imágenes las historizara, cargándolas de contenido histórico, considerándolas un documento al mismo rango que otros consolidados en la tradición académica. La Tesis pretende demostrar que es posible construir un discurso histórico partiendo de la fotografía como fuente documental.

"Una imagen vale más que mil palabras"

"En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor[...]".

Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*

# I. LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO Y ETNOGRÁFICO

## 1.1. La fotografía como fuente histórica y etnográfica

Centrándonos en el ámbito investigador español, el debate, o mejor la problemática?, en la historiografía acerca de la fotografía como fuente histórica y etnográfica no se aborda, con detenimiento y rigor, hasta fechas no muy lejanas (Riego, 1996), pues los investigadores de cualquier disciplina, que mediante sus escritos hacían historia académica, ignoraban sistemáticamente la existencia, la realidad innegable, del fenómeno fotográfico, ya que las fuentes del conocimiento de la Historia se concentraban prioritariamente en la documentación escrita, y en todo caso, en Historia del Arte, las fotografías se valoraban como detentadoras de arte, mas no como fuente histórica, sobre todo las imágenes seguidoras de las vanguardias del s. XX, por la carga de modernidad que contenían. Pero la fotografía, entendida como técnica, y las fotografías, en el sentido de imágenes impresionadas en soporte material, fue algo desdeñado, ninguneado, negado como fuente histórica fundamental; como mucho, servía como apoyo y complemento, como ilustración, como refuerzo al texto redactado por el historiador para quitarle hierro a la aridez discursiva. La fotografía hacía una labor de comparsa, de cenicienta en un mundo académico en el que la realeza habitaba en el palacio de los archivos que contenían documentos escritos, como manifestación epigonal del positivismo. Tan sólo recientemente, y con un esfuerzo similar al de desbrozar maleza con un

machete, la fotografía está construyendo un camino propio como fuente del conocimiento histórico.

Pero antes de considerar la fotografía como venero del conocimiento histórico, se desarrolló una bibliografía fotohistórica: la historia misma de la fotografía, la reconstrucción de su evolución técnica, el trabajo de los primeros fotógrafos profesionales y los temas abordados por ellos, las relaciones entre esos operadores profesionales y la estructura sociopolítica, el anclaje y ensamblaje de la fotografía con modelos pictóricos, los viajes de los fotógrafos por la geografía hispana al servicio de intereses políticos, el asentamiento en las ciudades de profesionales de la cámara y la apertura de gabinetes, la eclosión a nivel nacional de estudios regentados por fotógrafos locales, la popularización y democratización del retrato de estudio, el desembarco en el mundo fotográfico de *aficionados*, etc., etc. Esta surtida bibliografía de la fotografía, esta fotohistoria española, nace y crece a partir de 1980, por lo que, una vez hecha, y bien hecha en muchos casos esa historia de la fotografía, es cuando, definidas las características de las imágenes fotográficas, y establecidos los conatos de unos métodos de análisis específicos de las fuentes visuales, diferentes a los de las fuentes escritras, urge insertar la fotografía en el capítulo de las fuentes informadoras históricas, y ello para enriquecer el modo de historiar.

Este proceso previo de la fotohistoria que es historiar los pasos de la fotografía desde 1839 hasta las primeras décadas del s. XX, no es algo baladí, sino necesario, pues sólo conociendo en profundidad la historia del fenómeno fotográfico, puede acometerse la tarea de utilizar las fotografías como documento histórico *per se*. Estos estudios fotohistóricos, como si usásemos un zoom, abarcan un campo que va desde el nivel general, es decir, internacional, hasta el particular: el local. Los análisis fotohistóricos, de gran rigor científico

en no pocas ocasiones, se focalizan en diferentes países, pues estudian la historia de la fotografía de cada país, siendo España un ejemplo, al existir fotohistorias centradas en las comunidades autónomas, así como en las provincias y localidades.

En los años 30 del s. XX, en EEUU se produce un viraje entre los historiadores de la fotografía, que dejan de ver única y exclusivamente la fotografía como técnica, y como tal se reconstruía la historia de esa técnica inventada y desarrollada en el XIX, y los investigadores norteamericanos pasan a apreciar el valor, la importancia en sí de las imágenes y de los autores que manejaban la cámara. Esa escuela historiográfica norteamericana en la que Newhall y Gernsheim fueron los adalides, logró que la fotografía, en tanto en cuanto técnica e imágenes concretas, haya alcanzado unas cotas elevadas de valor cultural, sobre todo artístico, aceptado socialmente, posibilitando que haya instituciones en un gran número de países, que fomenten la conservación y difusión del patrimonio fotográfico (Riego, 1996: 98), permitiendo la formación de historiadores expertos en esa materia. La escuela historiográfica estadounidense comentada centrará su esfuerzo en la valoración de los autores de las fotografías y en establecer una periodización de la técnica fotográfica, esto es, las distintas etapas y el tipo de imágenes producidas en los siglos XIX y XX: etapa del daguerrotipo, etapa del colodión húmedo, etapa del gelatino-bromuro, etc.

La bibliografía fotográfica española recepcionará muy tardíamente los estudios realizados en otros países, y será en el decenio de 1980, como ya he comentado, cuando se editen obras que recuperen y vindiquen la fotografía española en su vertiente histórica, realizándose una fotohistoria hispana. Publio López Mondéjar será el pionero en este campo al publicar *Retratos de la vida* (1980), dedicado a la fotografía manchega, siendo por consiguiente un estudio parcelado, pero que pone una pica en Flandes, pues Marie-Loup

Sougez, en su *Historia de la fotografía* (1981), introduce una síntesis de la historia fotográfica española, si bien en 1994 (quinta edición aumentada) dedica un capítulo a la fotografía española desde la II República hasta *nuestros días* (primera mitad de los noventa).

1981 es una piedra miliar en la calzada de la fotohistoria en España, ya que Miguel Ángel Yáñez Polo publica *Retratistas y fotógrafos*, una obra que desmenuza la fotografía en Sevilla, y si bien el marco geográfico se limita a la ciudad hispalense, este libro será un aldabonazo, pues, en primer lugar, destacará la tremenda importancia que las urbes tendrán en el desarrollo de la fotografía, relacionándose entre sí fotógrafos que trabajaban en diversos puntos del país, y ello mediante las estancias más o menos prolongadas en las ciudades y a través de intercambios conceptuales, es decir, los modos de entender el hecho retratístico. En segundo lugar, la obra de Yáñez Polo sentará las bases metodológicas para investigar la vida y obra de los fotógrafos; y por último, *Retratistas y fotógrafos* supondrá un revulsivo para una pléyade de historiadores, que se decidirán a historiar la fotografía desde sus orígenes decimonónicos, en múltiples poblaciones españolas, al haber hallado un filón histórico sin explotar. Estos estudios, todo un aluvión en los años noventa, estarán financiados y patrocinados en buena medida por instituciones públicas como universidades, consejerías autonómicas, diputaciones provinciales, ayuntamientos, museos, etc., deseosas de sacar a la luz este tipo de obras, que gozan de tanto calado popular que a veces experimentan un auténtico *boom* en cuanto a ventas.

*Historia de la fotografía en España. Desde sus orígenes hasta 1900* (1981), de Lee Fontanella, es una pieza de referencia para los fotohistoriadores en ciernes, pues, adhiriéndose a la escuela historiográfica de Newhall, vertebra a nivel nacional el fenómeno fotográfico, ilustrando el libro con una copiosa colección de imágenes del s. XIX, algunas de

ellas de una extraordinaria belleza y de innegable impacto visual, rescatadas en su mayoría de los fondos, en esa fecha pendientes de catalogación, de la Biblioteca Nacional. Al hilo de esto, en 1989, con motivo de cumplirse 150 años de la invención de la fotografía, pues el primer daguerrotipo data de 1839, para conmmemorar la efeméride, la Biblioteca Nacional catalogó sus fondos fotográficos, organizó una exposición y editó un catálogo.

La animosidad de Fontanella le lleva a coordinar, en 1986, un Congreso Nacional sobre Historia de la Fotografía en España (1839-1986), publicándose las comunicaciones y conformando un puzzle de la fotohistoria de todas las comunidades autónomas, así como un banco de datos y un índice de fotógrafos, tanto profesionales como *amateurs*.

Será de nuevo López Mondéjar quien, en 1989, publique *Las fuentes de la memoria* (t. I, 1989; t. II, 1992 y t. III, 1996) primer tomo de una triología, eminentemente divulgativa y muy cuidada en la selección de imágenes, que tendrá una gran influencia en la bibliografía de los noventa.

### 1.1.a. Trascender la fotohistoria

El vocablo fotohistoria constituye una especialidad historiográfica, pues fuera del mundo de la fotografía no tiene vigencia, que centra su análisis en los fenómenos puramente fotográficos, lo que puede aparejar que éstos, y de hecho en multitud de ocasiones lo hace, resulten a la postre sobredimensionados, descontextualizados de problemáticas históricas complejas (Riego, 1996: 104), pues un fotohistoriador reconstruirá la intrahistoria

de una fotografía en concreto, así como la técnica empleada, la biografía de su autor, describirá la temática reflejada y valorará estéticamente el resultado. Pero para un historiador, este análisis, si bien no innecesario, ya que es menester realizarlo a priori, es incompleto, porque ha de incardinar esa fotografía en unas coordenadas sociopolíticas para extraer una lectura más completa de esa imagen particular. Valga el siguiente ejemplo: el fotógrafo jiennense Higinio Montalvo, con motivo de la visita regia en 1862 a Jaén, le regala a Isabel II un álbum fotográfico con diversas vistas, imágenes religiosas y monumentos más significativos de la ciudad, correspondiendo una de esas fotografías a la talla procesional de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Un fotohistoriador fecharía la fotografía, describiría el elemento fotografiado, estudiaría la técnica empleada por el fotógrafo (tipo de cámara, de placa, proceso de revelado, etc.), vería si existen analogías compositivas con otras fotografías del mismo autor y con otros operadores de su tiempo... y ya está. Sin embargo, un historiador riguroso, tras hacer el anterior examen, procedería a rastrear las motivaciones que impulsaron al profesional de la fotografía a incluir esa placa: Nuestro Padre Jesús Nazareno, era en el s. XIX y lo ha sido en el XX, la imagen procesionada en Semana Santa más venerada de Jaén, constituía un polo de atracción del que se nutrían la cofradía y la iglesia conventual en la cual recibía culto la talla, y ese viaje oficial de la Reina a Jaén hay que enmarcarlo, primero en una serie de viajes reales emprendidos para visitar varias zonas del país, y segundo, ese periplo regio respondía a un programa político cuya finalidad era apaciguar los encrespados ánimos de muchos sectores nacionales tras la revolución de 1854.

Es menester, por consiguiente, trascender la fotohistoria, como historia particular que se agota en sí misma, para hacer una historia más global, en la que la fotografía sea una fuente más que coadyuve al conocimiento histórico. En este sentido se situaba Angello Schwarz (1981) al declarar que "una historia de la fotografía replegada sobre sí

misma no tiene ningún sentido sino es el de hacer funcionar el mercado de las antigüedades". Laurent Roosens (1985) lanzó algunas ideas para conexionar la historia de la fotografía con la Historia en general:

1.- Es necesario poner en contacto la historia de la fotografía con la respectiva evolución cultural, política, científica y con el entorno socioeconómico, elucidando la interpenetración y la interdependencia que se deriva de esta situación.

2.- Urge revisar la bibliografía acerca de la fotografía, para realizar nuevos enfoques a la luz de la propuesta anterior: la búsqueda de interrelaciones.

3.- Debe valorarse mucho más la imagen fotográfica, en el sentido de que ésta sea el centro, y no el fotógrafo (como autor), de una cadena continua en el proceso gráfico.

Así, una de las limitaciones más fuertes, a mediados del decenio de 1980, era que la historia de la fotografía carecía de soportes teóricos rigurosos, estando muy constreñida a una estratificación cultural, por lo que resultaba un territorio inhóspito, selvático, para los historiadores contemporáneos o del arte, puesto que se topaban con "una fenomenología y con unos enfoques en muchos casos poco aprovechables" (Riego, 1996: 107). Igualmente sería Bernardo Riego (1996) quien denunciaría cierta resistencia, numantina en determinados casos, para integrar la historia de la fotografía en la Historia o en las Ciencias Sociales en general, y ello por parte de algunos historiadores que, para no poner en peligro su estatus consolidado, achacarían que el acceso a la fotografía como fuente documental, comportaría una práctica *iniciática*, por la metodología requerida y por el discurso histórico resultante de su uso como fuente.

Para vadear el Rubicón de la fotohistoria, es preciso redefinir la fotografía como documento, pues ésta no es exclusivamente una técnica ni un mero objeto artístico perteneciente en exclusiva a la familia de las Bellas Artes, sino, sobre todo, la fotografía es el registro visual de un acontecimiento desarrollado en un momento y en un tiempo concreto. Así, el historiador debería dar un paso más, pero un paso cualitativo que viene marcado, lingüísticamente, por una preposición: pasar de la historia *de* la fotografía, a hacer historia *con* la fotografía.

El historiador, una vez pertrechado con la impedimenta conceptual de la historia de la fotografía, esto es, la fotohistoria, iniciaría la campaña de investigación en los archivos visuales para, tras examinar los documentos, es decir, imágenes, *textos visuales* (Riego, 2001b) con unas herramientas teóricas adecuadas, hacer historia, historiar un suceso, un periodo, pues la fotografía, como fenómeno técnico, es alumbrada y vive en el tráfago de unos condicionantes sociopolíticos, permanece sujeta a un determinado discurso de poder, y esa ideología (de las estructuras de poder y de quienes empuñaban la cámara) se halla subsumida en las fotografías, correspondiendo al historiador descifrar la información visual contenida en esos documentos visuales. Un ejemplo de esta aseveración lo constituye la obra *Fotobiografía de Franco. Una vida en imágenes* (García de Cortázar, 2000), ya que esta biografía visualizada utiliza fotografías del dictador para hilvanar un discurso histórico, el cual explica acontecimientos diversos del régimen franquista mediante pies de fotos más o menos amplios, y mediante textos estructurados en seis capítulos.

Esta Tesis postula trascender la fotohistoria, servirse de ella como palanca para construir un discurso histórico en el cual, la fotografía sea un documento informador del

conocimiento.

### 1.1.b. Valor de la fotografía como fuente documental

Desde su invención, la fotografía, aun ligada con la creación artística, ya que bebió hasta saciarse en el manantial pictórico, tomó un doble camino, paralelo, eso sí: el puramente artístico (fotografías creativas, *de autor*) y fotografías documentalistas. Éstas últimas, nacieron para testimoniar un acontecimiento determinado, tomando del natural las imágenes, de forma que el fotógrafo levantara una especie de acta notarial de la realidad mediante su cámara. En este sentido se manifiesta Lee Fontanella (1992), pues mantiene que la fotografía despegó y se popularizó con intenciones relativamente más utilitarias que artísticas, debido al carácter pragmático de la fotografía documentalista. Ya en las misiones científicas de la segunda mitad del XIX, viajaban en los equipos expedicionarios fotógrafos que tomaban placas para documentar plantas (la botánica), personas (la antropología), animales (la zoología), paisajes (la geografía), monumentos (la Historia del Arte), etc. En 1897 se funda en Gran Bretaña la *National Photographic Record Association*, cuya finalidad específica era hacer fotografías de los edificios y otras manifestaciones de la cultura material tradicional para luego, depositarlas en el Museo Británico, y ello con la idea de formar un inmenso inventario visual patrimonial. Incluso la arqueología, en la década de los veinte, se servirá de la fotografía para documentar los hallazgos: así lo hará, verbigracia, Carter al descubrir la tumba de Tutankhamon.

En España, esta ayuda de la fotografía en las excavaciones arqueológicas se dio ya a comienzos del s. XX, pues el teatro romano de Mérida fue objeto de un reportaje

fotográfico encomendado al italiano Marcial Bocconi. En el último tercio del XIX se realizan encargos fotográficos de carácter etnográfico, siendo uno de los baluartes la Sociedad Berlinesa de Fotografía. Estas expediciones alcanzarán los primeros años del XX, siendo un ejemplo las protagonizadas en Guinea Ecuatorial en 1910 por Ángel Barrera y Luyando. De hecho, en 1911, el Museo de Antropología (el hoy Museo Etnológico Nacional) formó un archivo fotográfico a partir de las placas realizadas en la expedición científica al Nuevo Mundo organizada en 1862, la guerra de África y los tipos y costumbres de las posesiones en Río Muni y Fernando Poo. Y en 1915, Tomás Carreras i Artau, junto con Josep Maria Batista i Roca, fundarán, en el marco de la Universidad de Cataluña, el *Arxiu d' Etnografia i Folklore de Catalunya* (Sánchez Vigil, 2001a: 338). El propio Tomás Carreras consideraría las fotografías etnográficas como una copia exacta de la realidad, huyendo el investigador, el antropólogo, de preparar la escena, lo que daría un aire artístico y ficticio alejado de la labor documental. A mediados de la década de los veinte, la Sociedad Arqueológica de Pontevedra y el Seminario de Estudios Gallegos se dotarán de fondos fotográficos de arte y costumbres. Por lo que, poco a poco, las instituciones públicas se darán cuenta del valor documental inherente a la fotografía, siendo pioneros, como ha quedado visto, los organismos dedicados al estudio de la etnografía y folklore.

En los trabajos historiográficos de arqueología, la fotografía de finales del XIX y comienzos del XX, cuyo estudio ha tenido un escaso arraigo en España, ha cobrado muy recientemente una gran importancia, como ponen de manifiesto Juan Blánquez y Lourdes Roldán (2000):

"La fotografía arqueológica, no nos cansaremos de repetirlo, constituye hoy uno de los mejores (imprescindibles) apoyos a la hora de hacer historiografía,

fundamentalmente para el caso español desde finales del s. XIX. Así, a punto de entrar en un nuevo milenio, en un momento como el actual en el que la imagen ha adquirido, si cabe, un valor todavía mayor en los estudios de la protohistoria española, nunca sobrada de documentación, pueden y deben encontrar en estos 100 años de práctica fotográfica uno de sus mejores aliados. Hasta el punto de poder llegar a reconstruir en gran medida, y nunca mejor dicho de manera gráfica, los propios procesos de excavación acometidos por aquellos investigadores, hacía ya casi un siglo" (Blánquez Pérez; Roldán Gómez, 2000: 23).

Gisèle Freund (1976) confiere a la fotografía valor documental desde su invención en 1839, sin embargo, este aspecto documental otorgado a la fotografía no fue algo generalizado en el s. XIX y las dos primeras décadas del XX, pues la mayor parte de los profesionales con estudio abierto no solían conservar sus fondos, ya que se deshacían de los negativos pasado un tiempo, y normalmente sólo pensaban en la explotación comercial inmediata de las placas, y no en una ulterior reutilización, por lo que la recuperación de esos archivos fotográficos es una tarea de historiadores, pues "muy pocos autores [fotógrafos] entendieron que su valor aumentaría con el tiempo" (Sánchez Vigil, 2001a: 328).

Susan Sontag (1981) destacará el papel documentalista de los fotógrafos norteamericanos del último decenio del XIX, pues éstos, alimentados por la moral característica de las clases medias, fotografiaban las clases marginales de los suburbios, con el aparente fin de obtener unos documentos humanitarios: concienciar a la población de la existencia de bolsas de marginalidad para favorecer, mediante la acción de la caridad, a esos seres humanos; pero también, esas barriadas marginales, que mostrarán las duras condiciones de vida de los obreros, eran asimismo *decorados* formidables desde un punto de vista estético.

Ya en los años treinta, se reivindicará la función esencialmente documental de la fotografía como espejo de la realidad, para confrontarla con la consideración del *arte por el arte*, ofrecida por algunos fotógrafos adscritos a movimientos de vanguardia. Así, en la España de la II República, la fotografía será vista como un medio de inventariar la realidad, de documentar visualmente los hechos, incorporando Federico García Lorca, en su proyecto teatral de La Barraca, un fotógrafo.

A la luz de lo anteriormente visto, la fotografía no solamente constituye un objeto con el que obtener un goce estético, lúdico, didáctico, etc., sino que posee un valor polisémico, pues como fenómeno complejo es un crisol en el que se funden múltiples valores y funciones. Uno de estos valores es el documental. Y si nos atenemos a la presencia física de las fotografías en los archivos, éstas son "el documento no textual que encontramos con mayor frecuencia entre sus fondos. Forman parte indiscutible del Patrimonio Documental en su calidad de documento archivístico" (Muñoz Benavente, 1996: 41), pues la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, no deja lugar a dudas, al definir como documento: "[...]*toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen recogida en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos*". Al menos, en el marco de la legislación, no cabe duda alguna de la consideración de la fotografía como documento. En el territorio de la archivística, Cruz Mundet (1994) clasifica los documentos en cinco grupos: textuales, iconográficos, sonoros, audiovisuales y electrónicos, incluyendo la fotografía entre los iconográficos, al definir éstos como aquéllos que "emplean la imagen, signos no textuales, colores, etc., para representar la información: mapas, planos, dibujos, fotografías, diapositivas, transparencias, microformas, etc." (Cruz Mundet, 1994: 101). Y centrándose en

la documentación fotográfica, Martínez de Sousa (1981: 84) establece una serie de categorías dentro de la *Documentografía* o ciencia general del documento, situando la fotografía en los *documentos iconográficos*, junto con los retratos, dibujos, grabados, estampas, etc.

La tradición académica, endurecida con hormigón armado por mor de la herencia positivista, privilegiaba sin lugar a dudas las fuentes escritas, y dentro de éstas, las narrativas, que ocupaban sitiales de honor en la jerarquía fontal. Pero la ampliación de la temática susceptible de ser historiada aparejó un debilitamiento de la concepción omnipotente en torno a las fuentes textuales, pues se cuelan, de rondón o por la puerta grande de la Historia: la cultura material, la vida cotidiana, las mentalidades (con implicaciones psicológicas), etc., con lo que sufrirá un desplazamiento la incuestionable centralidad de la historia política e institucional, a cuyo alrededor se había asentado la doctrina de las fuentes históricas. Esto eleva a la categoría de testimonio histórico cualquier tipo de rastro del pasado, por lo que el concepto de fuente histórica se universaliza, se globaliza. Las tomas fotográficas de acontecimientos contemporáneos ofrecen al historiador "una oportunidad inédita e incomparable: la de asistir **en realidad**, e incluso a una notable distancia de tiempo, a los acontecimientos que estudia" (Galasso, 2001: 267. La negrita es mía). Ahora bien, la fotografía, como reproducción estática de una *tranche de vie*, "reproduce siempre un fragmento restringido de la realidad", y el valor documental de la fotografía se extiende a cualquier placa, sobre todo conforme más cronología acumule.

En recientes manuales sobre teoría y métodos de investigación histórica (Aróstegui, 2001), se ha considerado que las fuentes de la Historia ya no se restringen a la documentación -es decir, los textos- original de archivo, sino que en el campo de la documentación, la tradicional "fuente de archivo", es decir, el documento escrito, que fue el

engranaje básico de la maquinaria de la forma clásica de historiar, hoy es una pieza más -y no el más importante en ocasiones- entre los medios de información histórica, puesto que:

"[...]una de las características más acusadas del moderno progreso de la utilización de la documentación histórica es la concepción cada vez más extendida de que ″fuente para la historia″ puede ser, y de hecho es, cualquier tipo de documento existente, cualquier realidad que pueda aportar testimonio, huella o reliquia, cualquiera que sea su lenguaje" (Aróstegui, 2001: 378).

El mencionado historiador apuesta decididamente, en el orden teórico y metodológico, por integrar la fotografía, a la que considera una fuente no verbal, en el universo de la documentación histórica:

"Con la gran revolución tecnológica que el mundo ha experimentado en el último cuarto del siglo XX y la prosecución en los albores del siglo XXI de los perfeccionamientos tecnológicos continuos en el terreno de las comunicaciones, por medio esencialmente de la *digitalización*, en el de la información mediante la imagen de todo tipo -fotografía, filmación, etc.-, la palabra y la conjunción de imagen, sonido y texto en los llamados *multimedia*, se avecina un profundo cambio, ya en marcha, de las tradicionales *fuentes de información histórica.* Si hoy el Archivo de fondos que son escritura sobre papel es absolutamente predominante en la investigación histórica, es ya remarcable la aparición y el aumento constante del uso de materiales *fontales* de otro género: filmes, fotografías, grabaciones de sonido, imagen de todo género. Pero lo más importante de todo es probablemente, la integración de esos tipos de medios o soportes digitalizados, mediante la informática" (Aróstegui, 2001: 388).

Y, en una postura sensata, que no se deja arrastrar por deslumbramientos, por los oropeles de las novedades, el citado historiador no cuestiona, en modo alguno, la desaparición o la preterización del lenguaje verbal como fuente de la Historia, sino que la novedad estriba, junto al surgimiento de otros registros no verbales, esto es, los visuales, en integrar:

"[...]todos los registros en nuevos tipos de medios y su conservación en soportes de *memoria exenta*, es decir, electromagnéticos y digitalizados. En el futuro, la historiografía tendrá que hacer necesariamente un uso masivo de estos tipos de fuentes[...]**Actualmente, ni hay suficientes trabajos sobre el significado de esta revolución, ni están claros los procedimientos para su explotación, ni la preparación de los historiadores está a tono con la novedad de las técnicas. No poseemos trabajos sólidos sobre el uso de las fuentes visuales** [se refiere a la decodificación de la imagen fotográfica][...]De hecho, y por el momento, son los historiadores interesados en la ***historia del presente***, los que más atención han dedicado a la problemática de los nuevos tipos de fuentes" (Aróstegui, 2001: 388-389. Las negritas son mías).

Aunque no todos los historiadores van con el signo de los tiempos, pues también hay manuales sobre investigación histórica (Cardoso, 2000), que niegan el pan y la sal a la fotografía como documento, no por despreciarla como fuente, sino sencillamente por no mencionarla siquiera, al centrarse, y recluirse, en la torre de marfil (o en el búnker) de los documentos escritos. Si bien, es evidente que no hay unanimidad en los historiadores a la hora de equiparar el valor fontal de la fotografía al de otras fuentes históricas, y hay quien continúa poniendo los textos en un ara:

"[...]parece bastante claro que la fuente escrita, sea cual fuere su carácter, es por lo general la más valiosa: lo que diga un escrito **siempre** será más rico que lo que diga una piedra, una moneda o una fotografía[...]*La historia se hace con textos*, afirmó Fustel de Coulanges. y esto sigue siendo así a pesar de la desconfianza de algunos historiadores" (Suárez, 1987: 173-174. La negrita es mía).

Y centrándonos en el ámbito de los archivos de las cofradías y hermandades, la fotografía a duras penas es considerada fuente histórica, y si es aceptada como tal, no se le dedica una reflexión conceptual y metodológica, acaparando los documentos escritos la atención del investigador. Sirva como ejemplo la obra de López Gutiérrez y Rodríguez Mateos (1993: 44), diseñada como manual de gestión de los archivos de las hermandades religiosas, pues sólo se menciona la documentación gráfica como digna de ocupar espacio dentro del documento de archivo. Amparo Rodríguez Babío (2000) continuará básicamente el anterior esquema organizativo para los archivos de hermandades y cofradías, encuadrando la *colección fotográfica* en el apartado de *Varios*, junto con la *Colección de estampas*, *Prensa*, *Boletines* y *Actividades especiales* (2000: 19). Pero la fotografía, en su calidad de documentación archivística cofradiera, no será merecedora de desarrollo conceptual alguno.

Este erial historiográfico con pocos y diseminados vergeles, en torno al uso de la fotografía como *documento fontal* (Aróstegui, 2001), se explica, en parte no despreciable, por la tradicional configuración de los planes académicos universitarios españoles. En la universidad, las hornadas de historiadores, salían y siguen saliendo manejando *textos escritos*, (utilizo el aparente pleonasmo para diferenciarlos de los *textos visuales* que suponen las fotografías), en virtud del aprendizaje de la ciencia paleográfica, puesto que la

documentación escrita era la fuente primordial, omnipotente, por no decir exclusiva, de hacer historia. Es lógico que los profesionales de la Historia, es decir, los docentes e investigadores, manejaran la documentación para cuya lectura e interpretación habían sido preparados. Es decir, existía, y existe, una metodología clara, precisa y muy depurada para el uso de documentos escritos de toda índole, y los historiadores se veían arrastrados por la potente inercia relativa a la forma de trabajar con fuentes. El estudio académico de la historia de la fotografía se ha visto circunscrito a los estudios de Ciencias de la Información, de Bellas Artes y de Biblioteconomía, desatendiendo, como norma general, los planes de estudios de Historia y Humanidades la disciplina de historia de la fotografía, lo que en la práctica apareja la poca familiaridad, cuando no absoluta ignorancia, de la fotografía como fuente histórica, ya que se ignoraba la metodología para trabajar con semejantes fuentes del conocimiento, y si algún arriscado historiador se decidía a utilizar la fotografía para sus investigaciones, debía luchar contra molinos de viento, necesitando diseñar un método propio, voluntarioso, artesanal, para usar fotografías como fuente histórica.

Así, los historiadores que se decidían, contracorriente, a utilizar la fotografía, no como ilustración que aliviase la aridez del discurso escrito, sino como fuente documental, se encontraban con el panorama desalentador de que no existía una metodología clara y precisa para *leer* fotografías. En este sentido resulta atinado el siguiente texto:

"Aunque el material de fuentes utilizado por los historiadores es de muchos tipos, su preparación les lleva, por lo general, a sentirse mucho más cómodos con los documentos escritos. En consecuencia suelen estar mal adaptados para tratar el material visual y muchos de ellos utilizan las imágenes de forma meramente ilustrativa, pudiendo parecer ingenuos, triviales o ignorantes a los profesionales que se ocupan de cuestiones

visuales" (Gaskell, 1999: 209).

Existen estudios semióticos aplicados al campo fotográfico, pero éstos resultan harto embrollados e ineficaces para construir un discurso histórico medianamente coherente tomando como base la fotografía, por lo que la virtualidad práctica de la semiótica visual en Historia es feble, haciéndose imperioso el buscar otros canales metodológicos que se ensamblen mejor en la ciencia histórica. Será la Historia del Arte la disciplina que, mediante trasvase, aporte elementos metodológicos a la hora de historiar con documentos fotográficos, en el sentido de describir la imagen con corrección, contextualizarla históricamente y extraer conclusiones. Esta metodología se ensanchará y enriquecerá gracias a los trabajos de fotohistoria, que analizan con pormenor la historia de la fotografía a nivel general (un continente o un país), y a nivel particular (una región, provincia, ciudad o pueblo). La fotohistoria encauza la manera de *conocer el calado y la importancia que la cultura de la imagen adquirió en los s.XIX y XX y cuáles fueron sus vehículos de difusión social* (Riego, 2001b: 21). Así se llega a la fase, a mi juicio más completa, de historiar con fotografías, como es contextualizar los documentos fontales visuales en un periodo histórico, pues se conoce la evolución técnica de la fotografía y su inmersión en una sociedad concreta, en el caso que nos atañe la sociedad jiennense, y a partir de ahí, se analiza un fenómeno, a este particular las procesiones de Semana Santa, es decir, los cambios y permanencias formales de las estaciones penitenciales, promovidos por la interactuación de la sociedad en esa evolución al socaire de las etapas históricas.

Una vez trascendida la historia de la fotografía -la fotohistoria-, las interrelaciones entre Historia y fotografía deberían ser hoy día, en el ámbito académico, amplias, dilatadas, densas, fructíferas en suma, porque la fotografía, aunque a regañadientes,

ha conseguido "colarse en el espacio tradicional de los documentos y ha abierto una discusión importante sobre su valor como punto de partida del conocimiento y no sólo como mera acompañante" (Pérez Monfort, 1998: 10). Para definir con claridad las relaciones proteicas entre Historia y fotografía, hay que aquilatar los conceptos de *historia ilustrada* e *historia gráfica* (Pérez Monfort, 1998). En la primera la fotografía tan sólo ilustra, acompaña visualmente al texto, pone una nota gráfica que rompe la *monotonía* del discurso escrito. Mientras que la segunda, la historia gráfica, toma a la fotografía como elemento principal o complementario, generador de información, por lo que el discurso histórico elaborado *parte* de las imágenes fotográficas. Empero, hay una laguna historiográfica en el tema que nos ocupa, que es la interdependencia de Historia y fotografía, tanto a nivel teórico como práctico, a pesar de que los tanteos teóricos van avanzando desde fines del s. XX. Mraz (1998) también pensará que la mayor parte de los discursos históricos no son sino historias ilustradas, pues los textos se han construido antes e independientemente de las imágenes, por lo que las fotografías serían unas ilustraciones que los investigadores "han encontrado para hacer más digerible el plato fuerte de la historia real, la escrita", tratándose consecuentemente de "historias ilustradas, enmascaradas como historia gráfica" (Mraz, 1998: 78).

El que los historiadores considerasen la imagen como un auxiliar para su trabajo, y eso como mucho, es corroborado por Mario P. Díaz Barrado (1996):

"La influencia que la Imagen ha adquirido en todos los ámbitos y el interés y la atención que suscita este hecho no tiene, a nuestro entender, una correspondencia adecuada en el entorno académico y universitario en el nivel de reflexión e investigación. Ocurre especialmente en las disciplinas humanísticas que, si bien consideran importante y necesario tener en cuenta la irrupción masiva de la imagen para sus tareas y perciben también

*"la educación en la imagen de las nuevas generaciones"*, aún se encuentran apegadas a estrategias de investigación y de docencia que tienen más que ver con la cultura escrita, derivada del éxito indudable del libro, que con los nuevos soportes para la transmisión de información" (Díaz Barrado, 1996: 17).

Asimismo, Díaz Barrado (1996) considera que, en el conjunto de las disciplinas humanísticas, no se abordado todavía, desde planteamientos teóricos -rigurosos- y metodológicos, una reflexión profunda y enriquecedora sobre la función de la imagen tanto en el pasado como en nuestros días, es decir, del documento fotográfico como elemento vital para hacer historia. Ante esto, la propuesta realizada (Díaz Barrado, 1996) sería diseñar "unas *arquitecturas* para la imagen", esto es, buscar unas formas de conectar, relacionar e interpretar las imágenes "sin que nos desborde su exceso", por lo que urge aplicar unas herramientas teóricas y metodológicas que permitan considerar las imágenes fotográficas como "la nueva *tinta* que ha de utilizar el historiador para la difusión científica" (Díaz Barrado, 1996: 22-23). Las Humanidades/Ciencias Sociales, como *corpus* interactivo de conocimientos, se enriquecen continuamente a través de nuevas aportaciones metodológicas, aumentando y diversificándose el potencial investigador de los diferentes campos temáticos. En este sentido es en el que planteo el uso de la imagen como documento en el quehacer del historiador. En este espacio de las Humanidades/Ciencias Sociales se inserta y encuentra un futuro halagüeño el uso de los documentos visuales, trascendiendo unas *disciplinas excesivamente teoricistas y abstractas*, pues se puede *constatar la emergencia de un saber que incorpora la imagen y todas las características del sujeto y objeto del conocimiento, arrinconando el desencarnado "Hombre", como Humanidad* (García de León, 1999: 78).

María Antonia García de León (1999), al proponer el trabajo con la imagen en

el terreno -abonado, a mi entender- de las Ciencias Sociales, considera que, en el ámbito universitario español, el investigador de la imagen se topa con la *historia de un prejuicio*, ya que la Academia (refiriéndose al ámbito de la Historia), vendría a otorgar una carta de *naturaleza de ilegitimidad* a lo visual a la hora de trabajar con este tipo de documentación. Además, la bibliografía de lo visual formaría un conglomerado de literatura evanescente, y ello por varios motivos: hay un tropel de *ensayos abigarradísimos sobre la imagen, construidos desde la semiología*, que constituirían una metodología selvática por lo enmarañado de sus conceptos; habría un grupo de *ensayos-relatos* de facilísima lectura que caen en lo tedioso, en la obviedad, en una gama de grisalla, porque se limitan a contar lo que se ve en la imagen; habría asimismo un bosque de *libros técnicos sobre la imagen*, pero que no se plantean problemas teóricos o metodológicos. García de León aboga por la producción de una *buena literatura que visualice las Ciencias Sociales*, es decir, el utilizar una completa caja de herramientas en aras de integrar el binomio texto/imagen, *en lugar de plantearse la estéril pregunta ¿texto o imagen?* (García de León, 1999: 78-79). Este discurso histórico debería replantearse desde la asunción de las inmensas posibilidades de información que contienen las imágenes, mandando al ostracismo la concepción jerárquica que primaría la palabra sobre lo visual, que se *cimentaría en una oscura percepción sobre una especie de debilidad innata de la imagen a la hora de comunicar*, y en el ámbito de las Humanidades/Ciencias Sociales, las relaciones entre fotografía y palabra deben pasar *de términos de subsidiariedad a complementariedad*, ya que estas interrelaciones posibilitan *contextualizar adecuadamente la imagen fotográfica a través de la palabra* (Muñoz, 1999: 156).

Ante este panorama, las voces de algunos historiadores claman ora en un desierto ora en una jungla de ruidos e interferencias, por historizar la fotografía, por exprimir

de ella información histórica, como es el caso de Ivan Gaskell (1999):

"Aunque espero sinceramente que los historiadores presten cada vez más atención al material visual, lamento que hayan sido pocos los que hasta la fecha hayan demostrado ser suficientemente conscientes de los problemas que necesariamente comporta hacer frente a semejante material o de la preparación inevitablemente requerida para ello" (Gaskell, 1999: 236).

El concepto de fuente histórica, según Jerzy Topolsky (1982), "abarca todas las fuentes del conocimiento histórico, es decir, toda la información sobre el pasado humano, donde quiera que se encuentre esa información, junto a los modos de transmitir esa información". Y entendiendo en un sentido amplio esa definición, la fotografía, como elemento transmisor de información (visual), sería fuente histórica, al ser el documento fotográfico un fragmento (congelado) de la Historia, y lo que es más importante, su valor fontal es intrínseco al ser coetánea del hecho del cual da testimonio.

Si concebir y fijar por escrito un discurso histórico para después ilustrarlo con fotografías es, sin lugar a dudas, el procedimiento clásico de historiar, se le puede dar la vuelta a dicho procedimiento y considerar a aquéllas no como elementos ilustradores, accesorios, divulgativos, ya que las imágenes *alegran* el texto, sino un elemento documental prioritario, esencial, para a partir de la información suministrada visualmente en función del universo acotado espaciotemporalmente en cada foto, elaborar un discurso histórico, ayudándose del resto de fuentes históricas que no habrán de desdeñarse, ni mucho menos. Para que al acometer una empresa de este tipo la investigación con fotografías no resulte estéril, se requiere parcelar una temática, que en nuestro caso será la Semana Santa

jiennense, y más en concreto las procesiones, seleccionando fotografías de este tema. Una vez recopiladas fotografías con un nexo común temático, desmenuzando la información aportada visualmente, y reflexionando acerca de la imagen y su función en la historia de los siglos XIX y XX, se procederá a reconstruir el discurso histórico relatado visualmente por las imágenes, utilizando toda una serie de fuentes: bibliográficas, hemerográficas, archivos documentales, iconográficas, orales, etc. De esta manera, los registros fotográficos suponen un filón informativo de primera magnitud en Historia, pues su versatilidad documental posibilita que, incluso en el ámbito de los relatos orales, signifique un apoyo/activación de la memoria. Esta lectura documental de la fotografía recalifica el terreno de la historia del XIX y XX al abrir un amplio abanico de enfoques, de tratamiento de temáticas particulares, lo que permitiría "acercarse más a una reconstrucción integral de la historia, esa relación explícita y creativa del hombre con su pasado" (Pérez Monfort, 1998: 17).

La imagen, por tanto, tiene una preclara dimensión documental, pues la fotografía "juega un importante papel en la transmisión, conservación y visualización de las actividades políticas, sociales, científicas o culturales de la humanidad, de tal manera que se erige en verdadero *documento social*" (del Valle, 1999: 13), y ese carácter engloba el de documento histórico, por lo que en Historia las fotografías suponen uno de los cederrones de la memoria individual y colectiva de los siglos XIX y XX. Asimismo, Félix del Valle (1999: 13) considera "la fotografía como un documento integrado por soporte e información transmisor de un mensaje codificado que exige un esfuerzo decodificador por parte del destinatario [en este caso el historiador]", ya que la imagen fotográfica muestra lo que aconteció en un momento determinado que quedó *congelado*, y como señala Gubern (1987) el prestigio documental de la fotografía radica en la extrema fidelidad al objeto fotografiado. Por tanto, un documento fotográfico presentaría/representaría la información, esto es, el

mensaje, en un soporte material fotográfico que puede ser cristal, papel, informático, etc. Roland Barthes (1999) atribuye a la fotografía valor de documento no atendiendo a su autor, sino por sí misma, independientemente de la cualificación profesional del operador de la cámara, pues, no en vano, los *aficionados*, con su obra fotográfica, contribuirán impagablemente a engrosar los fondos documentales visuales, al realizar, muchas veces, una fotografía documentalista: que no admite retoques, simulaciones ni artificiosidad compositiva. Esta acertada visión de Barthes descarta que sólo la fotografía de autores consagrados sea catalogada como documento social, pues las placas tomadas por los *amateurs* de cada localidad, además de abarcar una temática amplia y variada, técnicamente, no tenían mucho que envidiar, a veces, a la de los profesionales afamados tanto nacional como internacionalmente.

En el campo antropológico hay que destacar el esbozo realizado por Cruz Losada (1992), pues apunta algunas ideas para, a partir de fotografías de familia, establecer las pautas culturales de la provincia de Sevilla a lo largo de más de un siglo (1850-1965), centrándose en el consabido ciclo vital bautismo-boda-entierro:

"Por un lado la fotografía tiene una antigüedad suficiente como para haber fijado aspectos varios de la sociedad tradicional y para haber sido testigo de excepción de los cambios sociales ocurridos en el transcurso de este siglo. Su impacto y enorme popularidad hacen de esta técnica **una fuente de información extremadamente rica y como hemos visto casi inexplorada**" (Cruz Losada, 1992: 112. Las negritas son mías).

La fotografía se convierte en documento al informar de hechos concretos, es interpretada/leída por quien la contempla en base a unos códigos de legibilidad

convencionales, y es reproducible, o sea, que puede, y de hecho es reproducida para su difusión, y la información contenida en la fotografía, *aunque ésta esté en un plano de simples impresiones, puede ayudar a hacer emerger algunas pistas que permitan una mejor comprensión de la realidad estudiada, pues una fotografía es* ***siempre*** *una huella de la realidad* (Guran, 1999: 142. La negrita es mía).

La riqueza del documento fotográfico, como herramienta de trabajo social, se aposenta en que éste permite conservar/preservar un fragmento del pasado (en este caso visual), pero es que "indefectiblemente toda fotografía se refiere al **pasado efímero**" (de Miguel, 1999: 24. La negrita es mía), pues como los acontecimientos pueden ser estudiados a través de imágenes fijas, paralizadas, eso permite analizar la realidad social desde el otero privilegiado de una cierta distancia (temporal, que no necesariamente afectiva), porque la fotografía "permite que algo pueda ser vuelto a ver. Por eso genera nostalgia. Las fotos antiguas, amarillentas, romantizan un pasado todavía visible en dos dimensiones, y en formato reducido" (de Miguel, 1999: 24).

Jesús M. de Miguel (1999) reflexiona acerca de la paridad documental de la fotografía respecto a otros documentos que, tradicionalmente, en los circuitos académicos, han sido reconocidos como tales:

"Es difícil establecer teorías convincentes, o elaboradas, en base solamente a fotos. Las fotografías tienen significados múltiples, y no está clara la forma en que pueden ser interpretadas. Lo mismo podría decirse de un texto escrito, pero no se suele reconocer tan a menudo. Existe además una dificultad considerable al tratar de unir texto y

foto. **Pocas tesis doctorales o investigaciones en las ciencias sociales incluyen texto y fotos a un nivel de igualdad**. Si lo hacen es a un nivel desequilibrado de importancia. Las fotos, escasas, suelen ser una mera ilustración del texto. **No se suele desarrollar una teoría con imágenes**. Quizás eso se deba a la dificultad de transmitir mensajes abstractos elaborados en base a fotos. Las relaciones políticas y económicas son difíciles de fotografiar. Las estructuras de poder y desigualdad están escondidas, no pueden fotografiarse. Muchos de los temas vitales más importantes son invisibles, ocurren a puerta cerrada, a oscuras, no pueden ser fotografiados. Pero eso no implica que la fotografía no es útil para avanzar el conocimiento, o formular teorías" (de Miguel, 1999: 25. Las negritas son mías).

Marie Loup Sougez (1991), partiendo de la premisa de considerar la fotografía como documento histórico, trata de interpelar este tipo de documento visual fijándose en las imágenes, para extraer datos de interés que colaboren a descubrir referencias a: tiempo, espacio, estatus de los personajes a través del vestido, el entorno, etc., de forma que:

"[...]la comparación entre fotografías de temas parecidos buscando determinados puntos seriados y el repaso sucesivo de los documentos tras unos detalles determinados, constituye un excelente ejercicio que agudiza la percepción y remite a datos históricos o socioculturales determinantes" (Sougez, 1991: 204).

Los fotógrafos viajeros, así como los aficionados, que se movieron en un radio de acción más reducido, registraron en sus placas un entorno geográfico más o menos amplio, captando "los tipos físicos, las costumbres y tradiciones", lo cual "permitió conformar un acervo del cual se nutrieron las indagaciones y difusión del patrimonio histórico y etnográfico" (Villela, 1998: 107). Y este registro fotoetnográfico con valor documental

conectará "al pueblo con su medio ambiente; sensitivo a los gestos, los símbolos y el complejo nexo entre la persona y su entorno, lo que constituye su habitación" (Fábregas, 1982: 86). Para el historiador, el documento visual etnográfico supondría "la posibilidad de ampliar su capacidad de observación y condensar los acontecimientos en el tiempo y en el espacio con un medio que le permite conservar la imagen" (Hernández Espejo, 1998: 51), ya que la fotografía, como representación fidedigna de la realidad, posibilita, a partir de ella, sintetizar diversos rasgos culturales, siendo en consecuencia una forma directa, sin intermediarios, de acercamiento al conocimiento de un fenómeno cultural.

Hay una nueva historia que se ha escrito con imágenes fotográficas, pues éstas "nos han permitido contar la historia con imágenes" (García Jiménez, 1998: 588), y además, la reproducción y conservación, esto es, almacenamiento y difusión de las imágenes, va a fracturar:

"[...]la pretendida linealidad de la historia, en lo que esa mezcolanza compleja de hábitos, culturas, tipos, etc., es capaz de romper la idea, especialmente reconfortadora para occidente, de una cómoda evolución hacia delante, dejando atrás la pesada carga del pasado. Al fin y al cabo aunque todo cambia nada nos libra de la permanencia" (García Jiménez, 1998: 588).

Esta versatilidad de las fotografías, desde una perspectiva histórica y etnográfica, las convierten en unos documentos visuales sincréticos por la capacidad de integrar diferentes aportes informativos, y además las convierten en unos documentos susceptibles de ser museificables, como ocurre con las fotografías eminentemente artísticas: el IVAM y el Centro Nacional y Museo de Arte Reina Sofía son paradigmáticos en este

aspecto, no ocurriendo algo análogo en los museos de artes y costumbres populares, que detentan alguna colección fotográfica exhibida, y ello, "a pesar de que numerosos trabajos han venido demostrando el **poder narrativo** de la fotografía en el campo etnográfico" (García Jiménez, 1998: 588. La negrita es mía).

Es, o ha sido, una práctica común entre el gremio de los historiadores el utilizar, para remarcar el discurso escrito, una fotografía concreta (en tanto documento) por su estrechísima relación con acontecimientos históricos vitales, cruciales, del pasado, como por ejemplo: atentados, victorias o derrotas militares, manifestaciones políticas, etc., olvidando, quizá culposa y no dolosamente, que cada fotografía constituye *en sí* un documento histórico, aunque a priori parezca referirse a algo banal, pues el carácter primario o secundario del documento depende, normalmente, de la importancia que quiera darle el historiador en el manejo de las fuentes. En esta órbita, se sitúa la concepción de Lee Fontanella (1992) acerca de la consideración de la fotografía de escenas cotidianas como documento histórico, y no descarta que los fotógrafos documentalistas sean artistas si éstos son imaginativos. Y esta conciliación entre lo artístico y lo documental, que son dos condiciones inherentes a la fotografía etnográfica, la desarrolla Trancón Pérez (1986) de la siguiente forma:

"[...]el proceso de destrucción y sustitución de muchos conocimientos, usos y costumbres de nuestra cultura tradicional por elementos culturales ajenos pone en peligro un legado valiosísimo sin que ello suponga una mejora de nuestra relaciones sociales ni de nuestro bienestar...Nada más útil que la fotografía, por tanto, para reflexionar sobre nuestro pasado, sobre los cambios sociales y culturales ocurridos en nuestra sociedad" (Trancón, 1986: 11).

El papel dual de la fotografía como documento y como arte se acentúa en las fotografías de objetos artísticos, realizadas ya en el s. XIX para catalogar las obras de arte españolas, siendo un ejemplo la idea de hacer unos Catálogos Monumentales de España, surgida en junio de 1900 desde el Ministerio de Fomento, que mediante Real Decreto estableció "*llevar a efecto la catalogación completa y ordenada de las riquezas históricas o artísticas de la nación*", organizando esta labor por provincias. La elaboración del Catálogo (conformado por fotografías) correspondió a personas designadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1901 dicho Catálogo comenzó a redactarse en Ávila, tocándole el turno a Jaén en 1913, siendo el cordobés Enrique Romero de Torres el comisionado para esta tarea, pues era a la sazón director del Museo de Córdoba. La Real orden de 30 de enero de 1913 establecía que la catalogación se haría de todos "*los monumentos históricos y artísticos, así como los objetos de reconocido mérito que existen en la provincia de Jaén*". El fondo fotográfico original que sirvió de base a Enrique Romero de Torres para el Catálogo se halla en el Instituto Diego Velázquez del CSIC en Madrid, existiendo igualmente una copia en la biblioteca del Instituto de Estudios Giennenses. Y este rico fondo fotográfico, considerado como fondo documental, fue exhaustivamente inventariado y catalogado (Contreras y otros, 1998), para facilitar el acceso a "los investigadores interesados en su consulta, indicándoles las fotografías que existen en cada pueblo de la provincia y la signatura para su localización dentro de la biblioteca de este Instituto [Instituto de Estudios Giennenses]" (Contreras y otros, 1998: 286), siendo este artículo uno de los escasísimos trabajos documentalistas fotográficos hechos en Jaén, junto con el inventario y catalogación del *legado Roselló* (Lara y otros, 2000), un *aficionado* -estudiado más adelante- de hondo calado en el apartado de la fotografía de Semana Santa jiennense; así como un artículo (Cerdá y otros, 2001) recopilatorio de fotografías de mujeres

jaeneras realizadas por el *amateur* Cerdá y Rico, desde el amanecer del s. XX hasta poco antes de la Gran Guerra, considerando los autores que esta gavilla de fotos constituye "un documento antropológico de primera magnitud", al permitir el estudio de "la mujer en las más distintas etapas de su existir y de las diferentes clases sociales".

Y es que, en esencia, cualquier fotografía es depositaria de un valor documental al ser un canal visual de transmisión de información y un sugeridor de conocimientos. En este sentido, Juan Miguel Sánchez Vigil (1999), plantea la definición del término *documentación fotográfica* como "documento o conjunto de documentos cuyo soporte es la fotografía en cualquiera de sus aspectos técnicos: negativo, positivo, diapositiva, etc." (Sánchez Vigil, 1999: 132-133). Esto supone enfatizar el carácter de la fotografía por su función identitaria, al aportar esta documentación información visual de una persona que, de otra manera, un documento textual no ofrecería, pues en el vasto campo de las mentalidades, por ejemplo, la imagen explicita rasgos que en ocasiones los textos pueden obviar o como mucho, tocar tangencialmente, ya que los documentos visuales dan testimonio de lo que difícilmente puede ser expresado por medio de la palabra, ayudando al historiador a captar la sensibilidad colectiva de un periodo determinado.

Las imágenes fotográficas van a ofrecer un testimonio del pasado próximo de un valor de muchos quilates, complementando otras fuentes históricas, o también, aportando primicias e informaciones novedosas que habían escapado a otros registros fontales, pues revelan ciertos aspectos a los que otras fuentes no llegan por su propia naturaleza. El uso provechoso de las fotografías se refleja, por ejemplo, en la historia social, porque "las imágenes ofrecen un testimonio especialmente valioso de prácticas tales como el comercio callejero, sobre las que rara vez disponemos de documentación escrita debido a su carácter

relativamente no oficial" (Burke, 2001: 236). Pero la documentación fontal visual, no es siempre un bálsamo de Fierabrás que restañe las heridas a la hora de historiar provocadas por un incompleto manejo de fuentes, sino que puede convertirse en una caja de Pandora si no se hace una lectura adecuada de las fotografías. Esto puede suceder si la lectura de las imágenes se toma a la ligera, o si, alegremente, se contempla a éstas como un documento de suma accesibilidad a la hora de interpretar su mensaje, pues en este sentido el historiador Peter Paret (1997: 14), estima que mientras que la documentación escrita, frecuentemente, sólo es accesible a personas (investigadores) acreditadas para visitar el archivo donde se conserva, y para más inri su lectura puede llevar mucho tiempo (el tiempo es oro, claro), un cuadro o una fotografía con frecuencia son muy accesibles, sobre todo en reproducción, y su mensaje puede ser leído con relativa rapidez.

Este supuesto jauja que suponen las imágenes al ser accesibles y fáciles/céleres de leer, incurre en una gran dosis de candor, porque, respecto a la supuesta facilidad/rapidez de lectura de los testimonios visuales, hay que contestar que éstos requieren el mismo esfuerzo intelectual y el mismo gasto temporal, que el invertido en documentos de otra naturaleza, si, como es natural, el trabajo del historiador pretende ser riguroso. Y además, las fotografías que se hallan depositadas en archivos, en fototecas, por su condición documental, son consultadas/estudiadas por investigadores que requieren la misma capacitación exigida para la consulta/estudio de textos. Pero es que, además, hay archivos que no tienen debidamente catalogados los fondos fotográficos, por lo que la labor del historiador se ve ralentizada al buscar, entre un maremágnum fotográfico aquellas fotografías que le interesan. Pero por si fuera poco, en una Tesis de estas características, aparte de visitar y revisitar los archivos públicos, me ha sido a todas luces **imprescindible** consultar álbumes, colecciones, fondos fotográficos privados, algunos de ellos verdaderos miniarchivos,

empresa que ha sido coronada con éxito unas veces gracias al permiso y facilidades dados por sus propietarios, pero en otras ocasiones ha estado condenada de antemano al fracaso por la rotunda negativa o si no, por las largas, excusas y trabas continuas puestas por los propietarios, o por lo menos poseedores, de las fotografías *antiguas* de Semana Santa jiennense.

### 1.1.c. La fotografía como fuente de la Historia del Tiempo Presente

El hombre contemporáneo se halla inmerso, quiéralo o no pues es imposible sustraerse, en una iconosfera, y éste ha pasado de "venerar las ideas a sucumbir ante las imágenes", ya que:

> "[...]concebir hoy un mundo sin *"imagos"*, equivaldría a anular la conciencia histórica de la mayoría de nosotros, enseñados cómodamente a sustituir mil palabras por una instantánea. Creer en una Historia sin verificación documental, sin rostros, apoyada exclusivamente en el anonimato de los grandes hechos colectivos o en la lentitud de paso de las estructuras invisibles, que se disculpa en la masificación, es ya un recurso pasado de moda" (García de Cortázar; Lorenzo, 1996: 9).

La iconosfera contemporánea, nacida en el XIX y agigantada en el XX, característica de las sociedades postindustriales, se definiría como "un sistema cultural formado por los mensajes icónicos y audiovisuales que envuelven al ser humano, basado en interacciones dinámicas entre los diferentes medios de comunicación y entre éstos y sus audiencias" (Gubern, 1997: 156), pero es que, conforme aparecen nuevas tecnologías de

producción icónica y nuevos canales de difusión de todo tipo de imágenes, se implementa la llamada *civilización de la imagen,* que no es marchamo exclusivo del s. XX, ya que comienza a larvarse, a desperezarse y a tomar cuerpo en el s. XIX.

Este trabajo, concebido desde las Humanidades/Ciencias Sociales, se encuadra en lo que se ha venido a denominar Historia del Tiempo Presente, una vez que, en el terreno académico, esta acotación histórica es reconocida de pleno derecho al ser admitido su valor cognitivo y heurístico. Y acto seguido, salta como un resorte la siguiente pregunta: ¿y cómo se define el presente académicamente para historiarlo, cómo parcelar en las programaciones e investigaciones universitarias un tracto temporal tan mínimo, dónde colocar los carteles indicativos del principio y fin de esta Historia del Tiempo Presente?. En principio, resultaría válida la definición de *presente* al establecer que el acontecimiento histórico se sitúa en una tensión (*agonía*) entre dos categorías temporales: el espacio de experiencia (la historia vivenciada) y el futuro de expectativa. Por lo que la Historia del Tiempo Presente podría referirse al tiempo de las experiencias vividas directa o vicariamente en la contemporaneidad.

El vector cronológico de la Historia del Tiempo Presente sería elástico, pues las periodizaciones resultan maleables, con aproximaciones y estimaciones variables y con yuxtaposiciones sucesivas, puesto que sería un:

"[...]campo caracterizado por el hecho de que existen testigos y una memoria viva de donde se desprende el papel específico de la historia oral [y la memoria fotográfica personal y colectiva, verbigracia]. No sabríamos decir, por supuesto, si el tiempo presente comienza en 1914 o en 1945 o en 1989. Digamos que, en lugar de una temporalidad larga, designa más bien el **pasado próximo** a diferencia del pasado lejano" (Bédarida, 1998:

22. La negrita es mía).

Esta densa y expresiva definición del tiempo presente, puede tener un perfecto correlato en las fotografías, entendidas éstas como documento histórico, pues juegan un papel determinante como fuente de la historia vivencial de cada persona, de la memoria individual, y asimismo, son documentos que reflejan la historia vivenciada de la comunidad, la memoria colectiva. François Bédarida (1998) continúa ensalzando las virtudes de esta especialidad histórica:

"[...]la dinámica de la Historia del Tiempo Presente tiene una doble virtud: de una parte, la reapropiación de un campo histórico, de una tradición antigua que había sido abandonada, de otra, la capacidad de engendrar una dialéctica o, más aún, una dialógica con el pasado de acuerdo con la fórmula bien conocida de Benedetto Croce *"toda historia es contemporánea"*" (Bédarida, 1998: 22).

El mismo autor estima que ha habido dos objeciones que condenaban todo conato científico de historiar el pasado próximo: de un lado, parecía que era vital que el historiador adoptara una posición de "distanciamiento (*recul*)" como marchamo de objetividad; y por otra parte, el que el historiador se sumergiera en las aguas -fluentes, no estancadas- del tiempo presente suponía dejarse influir por "los apetitos y pasiones" (Bédarida, 1998: 22). Pero ¿es que es tan indispensable parapetarse tras ese distanciamiento para estudiar los acontecimientos históricos del tiempo presente?. Y además, ¿qué implica exactamente ese distanciamiento: un alejamiento cronológico del hecho analizado, una lejanía geográfica respecto al acontecimiento objeto de estudio, una frialdad emotiva ante el fenómeno histórico, o quizá todo a la vez?. A mis ojos, ese distanciamiento, en cualquiera de

esos tres niveles, no es una condición sacrosanta para historiar el pasado próximo, por lo que, si nos decidimos a abordar tamaña tarea, las fotografías constituyen un documento fontal excelente, y ello porque en la Historia del Tiempo Presente una parte fundamental de la investigación se apoya en, lo que he dado en denominar, *fuentes activadoras de la memoria*, siendo las fotografías un documento visual prioritario en esta labor investigadora. Así, las fotografías, de Semana Santa en nuestro caso, son testimonios gráficos de lo que aconteció en un instante determinado, pero ese testimonio no supone la percepción misma, no es algo infalible, una panacea documental, sino el fragmento de un relato visual, necesitando el historiador interpretar la información suministrada por las fotografías. El valor de la fotografía como documento fontal primario reside en que:

"La imagen no nombra lo inefable, lo muestra. Las imágenes muestran elocuentemente formas de expresión de los individuos, la emoción o el estremecimiento de una persona manifestados en su gesto. La riqueza o la claridad comunicativa de la fotografía puede mostrarnos ese estremecimiento y hacernos estremecer por analogía [sería más correcto, a mi juicio, hablar de empatía en lugar de analogía]; esto puede ser lo inefable de la imagen" (Hernández Espejo, 1998: 41).

También en un plano teórico de defensa de la Historia del Tiempo Presente se posiciona Jean-Pierre Rioux (1998), que hace frente a las críticas de que la proximidad en este territorio histórico -que, para quien esto escribe, usufructuando el argot periodístico, no sería un *territorio comanche*, es decir, enemigo, plagado de peligros-, es demasiado evidente al no estar suficientemente cerrado el tiempo estudiado, completado, pues ya se ha visto antes que el *limes* de la Historia del Tiempo Presente fluctúa, se retranquea o se adelanta desde el punto de vista del espectador/actor y del historiador.

Y las "viejas reglas técnicas del oficio" de historiador no necesitan ser modificadas de cabo a rabo, sino tan sólo adicionarles otras nuevas, como el tratamiento de las fuentes visuales, por ejemplo, para que la maquinaria conceptual, teórica y metodológica esté aceitada y funcione sin chirridos ni estridencias al historiar el tiempo presente. Esta tarea de emprender la Historia -o historias- del Tiempo Presente nace, quizá no en los cenáculos académicos, sino en la sociedad, que demanda respuestas para entender el periodo histórico vivenciado, y las exige a:

"[...]historiadores científicamente constituidos, autorizados por la sociedad para ejercer su arte bajo una etiqueta oficial, en instituciones públicas de enseñanza y de investigación. Los *"peticionarios"* pueden ser el Estado mismo, las instituciones, las colectividades locales, asociaciones[...]hasta individuos decididos, atormentados por una cuestión histórica ella misma tormentosa o a la que quieren ilustrar útilmente, para conocer el pasado divisando juntamente mejor el porvenir. Todos ellos quieren comprender el efecto que ha tenido el tiempo sobre la cuestión que les preocupa" (Rioux, 1998: 72-73).

Por consiguiente, esta "demanda social" se cimenta sobre una modificación y reorientación, de determinadas células sociales o de la sociedad en general, de la concepción sobre el pasado, pues, socialmente, hay una inercia fortísima para reivindicar las raíces de la comunidad en los niveles local, provincial, autonómico, nacional, etc., y ello para buscar la piedra filosofal de las señas de identidad autóctonas, priorizando la memoria, tanto colectiva como individual, al auparla/s en el pódium de los útiles de trabajo del historiador del tiempo presente. Este "pedir la visión de un experto coloca la historia como un instrumento de

conocimiento, un instrumento de medida, un *test* prospectivo" (Rioux, 1998: 74), es decir, los discursos históricos del tiempo presente serían el ánima que habitaría el cuerpo social de las ansias de precisar con pormenor la identidad comunitaria en cualquier nivel: local, provincial, etc., para saber qué diferencia y hermana respecto de las comunidades vecinas. Y en este punto, la Semana Santa, mejor dicho, su evolución, estudiada a través de los documentos fotográficos, es un ejemplo arquetípico de historiar el tiempo presente tomando como elemento nuclear una manifestación sincrética: religiosa, popular, folklórica, artística, etc., sujeta a los vaivenes sociopolíticos, mudables cronológicamente en mayor o menor grado, y que es considerada, desde muy diversos estamentos andaluces (institucionales, académicos, periodísticos, populares, etc.) como uno de los símbolos vivientes de las señas identitarias básicas de la comunidad.

Este interés desorbitado, justo, encomiable? por afianzar el gusto por la memoria -el memorialismo- para redefinir las raíces sociohistóricas comunales (una cofradía pasionista sería un preclaro ejemplo de esto), es un fruto apetecible que nace del árbol social de desear vivamente una Historia atenta al presente, cuya *originalidad* estribaría en ser escrita por los actores (o hijos y nietos de actores, con acceso a información testimonial oral, gráfica, etc.), del siempre movedizo tiempo presente. Este reforzamiento de la relación existencial con la Historia brota del *miedo* a que, las aceleraciones del *tempo* histórico, cabezas de puente en ocasiones de una mundialización de usos y costumbres, ocasionen voladuras controladas de las raíces identitarias colectivas, de que la globalización de modos de vida apareje hacer tábula rasa en los ritos colectivos, vistos como autóctonos por cada comunidad, potenciando el surgimiento, casi por generación espontánea, de unas comunidades amnésicas, sin memoria de su pasado reciente. Es por lo que, como reacción a lo efímero, a lo uniforme, considerado algo castrador culturalmente, surja una defensa de las *continuidades prefijadas* y

una apetito de identidad comunitaria. Y pocos documentos históricos tienen una carga (emotiva en ocasiones) de memoria más acrisolada que las fotografías, tanto para los actores o espectadores de los acontecimientos reflejados visualmente, como para los contempladores/investigadores de esos documentos fontales.

Según Jean-Pierre Rioux (1998) "el *"momento-memoria"* de nuestra historia se encuentra en buen estado gracias a la historia del tiempo presente convertida en un elemento fecundo del *"momento historiográfico"*" (Rioux, 1998: 78), pues la historiografía de la segunda mitad del s. XX se enriqueció con trabajos que establecían la memoria como objeto fecundo de Historia, focalizados en diversas dimensiones cronológicas: el papel de la resistencia en la Segunda Guerra Mundial, la Gran Guerra o la guerra de Argelia (en el caso francés); pudiendo extrapolar esto a España: el Desastre de 1898, la guerra de Marruecos, la dictadura de Primo de Rivera, la II República, la Guerra Civil, la dictadura de Franco, la transición... Y en todos estos periodos, susceptibles de ser insertados en la Historia del Tiempo Presente, la Semana Santa, analizada desde la documentación fontal fotográfica, constituye un cañamazo que atraviesa la Historia y que muestra, como evidencian los testimonios visuales, supervivencias/pervivencias de tiempos pasados, innovaciones/aportaciones, que muestran los altibajos (como dientes de sierra) de las procesiones pasionistas a lo largo del pasado reciente.

La fotografía, según estamos viendo, tiene una consideración instrumental para realizar la Historia del Tiempo Presente, ámbito histórico que adolece de aparatos teóricos y metodológicos bien ajustados, pues su carácter novedoso la abre a un carrusel de posibilidades humanísticias, es decir, que puede existir una tentación de utilizar un cajón de sastre metodológico en el que se guarden al buen tuntún dispares herramientas de trabajo y

éstas se usen sin rigor. Porque la revolución vivida por los historiadores, desde el final de la II Guerra Mundial, en torno a las fuentes, ha enriquecido los modos de historiar. Sólo han podido o querido negar esta evidencia, en un ejercicio -insensato?- de poner puertas al campo aquéllos que se han bunquerizado en las fuentes clásicas, es decir las textuales, el soporte de papel, renegando de los formidables retos planteados en Historia gracias a los nuevos soportes de información.

Los soportes de información se han visto alterados en los últimos años por la entrada -triunfal- de avanzados procedimientos de captación, almacenamiento y tratamiento de la información, lo que conduce a que el cambio de soporte -el papel ya no es el emperador- concede protagonismo a otras fuentes, y como resultado las elites fontales se han visto sacudidas hasta los cimientos, pero es que:

"[...]hasta unos extremos que al día de hoy pueden resultar casi escandalosos, el historiador apenas ha prestado atención a las **nuevas fuentes** que desde la fotografía y el cine pasando por la televisión, nos conducen en la actualidad al entorno que conocemos popularmente como Informática. Más que transformación en las fuentes, habría que hablar de una auténtica revolución en los soportes para la información" (Díaz Barrado, 1998: 42.).

Empero, este aluvión de información proporcionado por las nuevas fuentes, requiere utilizar rentablemente unas adecuadas herramientas metodológicas y unos sólidos aparatos teóricos, pues si no, caeríamos en un infierno de datos inconexos que nos abrasarían como historiadores, por lo que, para manejar saliendo airosos tal volumen de datos y conectarlos entre sí, es preciso seleccionar los documentos que nos aporten las claves que

buscamos, porque de no ser así, la inundación de datos nos llevaría a sobrevivir en islotes donde historiar tiempos cada vez más pretéritos, en los que la información, casi toda en soporte de papel, no nos ahogaría por exceso.

El que el historiador, como una partícula más de la sociedad, viva inmerso en una iconosfera, supone que la archipresencia de la información visual amenace el "sagrado reino de la palabra". A este respecto, Díaz Barrado (1996), fustiga la concepción que los historiadores tienen de la imagen al considerarla como un mero complemento del texto:

"Vengo defendiendo con reiteración y entusiasmo desde hace varios años la necesidad de incorporar las fuentes visuales a la investigación histórica. Se intenta propugnar una incorporación que las convierta en una referencia central, al mismo nivel que las fuentes textuales, en cuanto a posibilidades de desarrollar nuestro trabajo[...]Estamos pasando del procedimiento de la evocación que se servía del texto, al de la representación que se sirve de la imagen. La manera de manifestarse suele ser la excusa para despreciar la capacidad de la imagen y el fundamento de la negativa que impide hasta hoy que puede convertirse en un instrumento fundamental para el análisis histórico. La superficialidad y lo que podríamos llamar la *volatilidad de la imagen*, no permite que pueda competir en seriedad, profundidad y capacidad de interpretación con el texto. Se puede resumir la idea que el historiador tiene de la imagen diciendo que no la considera algo serio, potente y capaz de explicar la Historia. Como mucho, puede ser un añadido, un complemento, nada más [...]Sólo que manteniendo este criterio, el mundo vuelve la espalda a la Historia" (Díaz Barrado, 1998: 45).

Esta lúcida y demoledora exposición pone los puntos sobre las íes, al

denunciar la cicatería, y la hostilidad a veces, de los agremiados a la Historia al no aceptar la fotografía como fuente informadora del conocimiento del tiempo presente, ni mucho menos equipararla al resto de fuentes tradicionales. Por lo que, a una vanguardia de historiadores, mediante una obra seria y bien trabada, le corresponde lo que podríamos llamar la *normalización fontal de la fotografía*, nivelando el documento fotográfico en la romana de las fuentes históricas, considerando que **todas** las vías documentales son válidas, que atesoran unas posibilidades en relación directamente proporcional a las potencialidades que el historiador, según el utillaje teórico y metodológico, sea capaz de desvelar, decodificar (en el caso de las fotografías) e interrelacionar a la hora de plasmar su discurso histórico. En esta labor normalizadora de la fotografía como fuente histórica, es preciso recalcar que la técnica fotográfica, como un atlante, ya lleva soportando el peso de una historia propia desde 1839, y esta sedimentación, casi en términos geológicos, de sucesivos procedimientos técnicos que cumplen un ciclo vital, pues nacen, se desarrollan y mueren, va aneja a una captación de imágenes de una surtida temática que son usadas como documento visual, por lo que alojar la fotografía en el anaquel de las fuentes históricas no es un empeño descabellado, una moda exótica ni una *boutade*, sino un acto de justicia documental.

Como todas las fuentes, la imagen fotográfica es interpretable, hay que contextualizarla y relacionarla con otros elementos para leer y releer la información adecuadamente. Esto es capital, pues la fotografía es un trozo de la realidad, una congelación visual, algo fragmentario, que resulta inconexo si no se organiza una seriación de fotografías del mismo tema; es decir, el historiador debe organizar una cadena de imágenes fotográficas referidas a un mismo fenómeno, en nuestro caso la Semana Santa jiennense, para que la información no quede deslavazada, inconclusa, sino cohesionada, aglutinada en función del *fundus* del tiempo presente elegido.

A este respecto, el potencial fontal de la fotografía, según M. P. Díaz Barrado (1996) radica en un doble aspecto:

1) La fotografía **corta el espacio**, o sea, "se reinterpreta el marco espacial, con la particularidad de que **sólo** existe el espacio que queda encerrado en las dos dimensiones del encuadre". Y este encuadre, a resultas de un acto volitivo de quien empuñaba la cámara, se convierte en la ventana desde donde se contempla la realidad ya pasada. El efecto radical que esto tendrá se hará sentir en las mentalidades, pues a partir de la fotografía, de su aparición, manejo y elemento reactivador de la memoria, se impondrá "el efecto pantalla, la voluntad de selección y de organización de lo que se ve, más por la influencia de la técnica que capta el acontecimiento, que por el acontecimiento en sí" (Díaz Barrado, 1996: 48). Este acto de cortar el espacio da a entender que lo seleccionado por la fotografía es el reflejo de lo que sucede, lo cual constituye el "efecto pantalla", que el cine, y posteriormente la televisión, desarrollarán enormemente.

2) La fotografía **corta el tiempo**, se produce una hibernación microtemporal, una congelación del instante, del acontecimiento, que es lo que confiere al documento visual su enorme atractivo con vistas a historiar el tiempo presente. Eso conduce a que "en una foto, nada puede ser precisado como anterior y/o posterior. Todo se instala en una especie de tiempo cero" (Zunzunegui, 1995: 135). Por lo que, para contextualizar una fotografía en el análisis histórico, convenga trascender "la cronología implícita y significante de la foto individual" para arribar a la creación de una temporalidad, una diacronía mediante adiciones de cronologías congeladas, y ello a partir de una secuenciación fotográfica del mismo tema: la Semana Santa jiennense. Esto se explica por la preferencia del historiador para manejar

"aquellas fotografías en las que las configuraciones visuales *parezcan* establecer la idea de recorrido, evolución, secuencialidad o cambio" (Zunzunegui, 1995: 136).

Esta doble característica de seccionar espaciotemporalmente que contiene la fotografía, es lo que, al ser manejada por el historiador, le concede una virtud esencial: "la convierte en intemporal", ya que el instante, pretérito mas no preterido por mor de su esencia visual, se transforma en un "**contenido de memoria**" (Díaz Barrado, 1996), porque esas fotografías (documentos) al ser incorporadas a las fuentes del historiador nunca se ven agostadas informativamente, sino que son reactualizadas, reinterpretadas continuamente, según los parámetros del historiador que las utilice. En conclusión, se impone dar un salto conceptual en el tratamiento de la fotografía como fuente de la Historia del Tiempo Presente.

Constantemente se ha traído a colación en este apartado el hecho de que las fotografías capturan el instante, congelan el acontecimiento, y puesto que las fronteras cronológicas del tiempo presente son inestables, móviles, determinadas por: reorientaciones, rupturas o rescates sociales, por el acceso a archivos de documentos fontales fotográficos y de otra índole, claro está, y por la existencia de una memoria viviente por parte de los actores/espectadores, el acontecimiento fotografiado se convierte en baluarte del historiador del tiempo presente. En vistas a esto, un acontecimiento sería aquello que ocurre en un momento determinado, lo que aparece, se despliega existencialmente y desaparece. Existe una polifonía de acontecimientos: festivos o luctuosos, individuales o colectivos, públicos o privados, etc., pero lo fundamental es que se refieren a algo extraordinario, que provoca una cesura en el devenir cotidiano, rutinario y hasta anodino o ramplón a veces, y por definición, todo acontecimiento testimoniado mediante su plasmación fotográfica, es susceptible de ser historiado. Así:

"El acontecimiento puede ser definido como una estructura diacrónica, con secuencias y escenarios susceptibles de ser tipologizados y comparados: no es la singularidad o el carácter repetitivo eventual lo que caracteriza un acontecimiento, sino el valor y el espesor de sus enunciados estructurales posibles" (Trebitsch, 1998: 32).

Ateniéndonos a dicha concepción del acontecimiento como *estructura diacrónica*, desmenuzándola, podríamos llegar a unas conclusiones harto interesantes y aplicables a la documentación fontal fotográfica semanasantera:

1) La secuenciación de acontecimientos vendría dada por la cronología: las distintas procesiones de diferentes cofradías son ordenadas sincrónicamente, y las procesiones de una misma cofradía se ordenarían diacrónicamente. Esta seriación permitiría comparar, en un doble proceso de superposición y yuxtaposición, las variaciones y permanencias acaecidas en las procesiones pasionistas jiennenses.

2) "Los escenarios susceptibles de ser tipologizados y comparados": la secuenciación temporal posibilitaría estudiar los cambios en la fisonomía urbana, en los actores/espectadores, etc.

3) El valor documental de las fotografías de Semana Santa estaría no en su "singularidad" de hechos relevantes en la procesión de un año en concreto, ni en su "carácter repetitivo eventual", anual según el ciclo litúrgico católico, sino "por el valor y el espesor de sus enunciados estructurales posibles", es decir, por el carácter intrínseco de estas manifestaciones de religiosidad popular, pues suponen una elaboradísima escenificación, una

*brillante* puesta en escena que exterioriza un cúmulo de elementos: simbólicos, artísticos, socioeconómicos, etc.

Según este análisis, para una reelaboración integradora, se retomaría, de alguna forma, la dicotomía establecida por los filósofos de la Grecia Antigua entre *chronos* y *kairós*. El *chronos* se referiría al tiempo físico, medible y cuantificable, esto es, el tiempo marcado por el reloj, y el *kairós* sería el tiempo mental, vivencial/experiencial, subjetivo, interiorizado por cada individuo. De modo que:

"[...]entre el tiempo cósmico y el tiempo íntimo de la experiencia se desprende un *"tercer tiempo"*, el tiempo narrado por el historiador, el único que fundamenta el acontecer histórico[...]la distinción entre memoria e Historia se esfuma o más bien se desplaza: es la narración, la de los testigos o los historiadores, la que pone en orden el sentido del acontecimiento" (Trebitsch, 1998: 32-33).

Por lo que, en última instancia "el acontecimiento es deconstruido y reconstruido por la operación histórica", y esto conduce a que el acontecimiento no sea sino "el producto de un juego de interacciones entre una pluralidad de actores y agentes" (Trebitsch, 1998: 33), y el historiador del tiempo presente debe replantearse la relación interactuante del pasado, presente y futuro, porque historiar sería elaborar un discurso en el que el proceso histórico, en este caso las procesiones pasionistas como símbolo colectivo, es "un presente en deslizamiento".

La temporalidad en el trabajo de los historiadores es algo que debe ser ajustado sobre todo en el caso de utilizar fotografías como documentos fontales, pues éstas, al

aprehender el acontecimiento -procesiones de Semana Santa-, sintetizan, en este caso concreto, tres dimensiones de la temporalidad (Bagú, 1970):

1) El tiempo organizado como secuencia o *transcurso*.

2) El tiempo organizado como radio de operaciones, o *espacio*.

3) El tiempo organizado como rapidez de las transformaciones y riqueza de las combinaciones, o *intensidad*.

Esto explicaría que la existencia social, se da simultáneamente en esas tres dimensiones temporales, como es el caso de las procesiones pasionistas: éstas se han ido sucediendo diacrónicamente, con pervivencias ensambladas estética y conceptualmente de diversos siglos, es decir, que emanan de diferentes estructuras mentales, sociales, políticas, económicas, artísticas, etc. Y retomando las dos categorías temporales de la filosofía griega antigua (el *chronos* y el *kairós*), Robert Berkhofer (1971) teoriza acerca de la "dimensión externa del tiempo físico", susceptible de ser medida, y la "dimensión interna del tiempo" (el subjetivo, interiorizado por cada individuo), siendo éste último heterogéneo y discontinuo, dando origen a la noción de "tiempo cultural", constituido por las diversas maneras en que las distintas épocas y sociedades pensaron el tiempo, y también por la variedad de "ritmos" de la vida social, pues todos son historiables *per se*, pensemos por ejemplo en los ciclos ceremoniales religiosos y cívicos, siendo la Semana Santa un fenómeno paradigmático a este respecto, que permite ser historiado mediante la documentación fontal fotográfica.

El apasionante tema de las dimensiones temporales en los modos de historiar

ha sido asimismo tocado por Ciro F. S. Cardoso (2000):

"¿Por qué, en historia, la concepción de un tiempo lineal y homogéneo cedió el lugar a la de una multiplicidad de niveles y ritmos del tiempo? En parte, por características de la misma evolución de la historia en nuestro siglo (asociación del análisis serial al regional, éxito creciente de la noción de una estructura social global que contiene estructuras menores con desfases temporales en sus transformaciones, etc.) Pero también como un efecto -producido con bastante retraso- de la penetración en la conciencia colectiva del hecho de que el *"tiempo-esencia"* newtoniano había sido destruido por la relatividad. Si el tiempo es concebido como externo a las cosas y procesos, como duración pura, o como forma innata de percepción sensorial, evidentemente sólo puede ser visto como único y homogéneo. Una vez eliminado este obstáculo, estaba abierto el camino a la percepción de la multiplicidad del tiempo en sus diversas acepciones" (Cardoso, 2000: 215).

Y las procesiones de Semana Santa son un perfecto sincretismo logrado tras la ósmosis de varios centones: hay una mezcla, pero no un batiburrillo, de elementos tanto conceptuales como materiales bajomedievales, modernos, barrocos, románticos, costumbristas/regionalistas y contemporáneos que conforman un fenómeno histórico, con una aleación de ritmos temporales, que puede y merece ser historiado a través de la fotografía, ya que, con una teoría y metodología adecuadas, se pueden viviseccionar muchos de esos elementos adosados en el decurso del tiempo hasta cristalizar en un presente proyectivo que echa sus redes en las aguas del pasado próximo y lejano.

Las procesiones de Semana Santa serían un "fenómeno total", pues se repiten, se reactualizan cada año nutriéndose de su pasado, tanto próximo como más lejano, con un

fuerte sentido, pues es su razón de ser, de presente proyectivo. Serían un "fenómeno total", documentado fotográficamente, porque no contienen sólo lo actual, entendido como producto de una cadena ininterrumpida de actualizaciones diacrónicas, sino también "lo posible", esto es, los contenidos informativos velados/vedados/opacos/excluidos del discurso de los historiadores, porque éstos no han utilizado todos los documentos fontales, o porque sucesivamente se producen nuevas lecturas y relecturas históricas, por lo que estos contenidos informativos "no emergen sino progresivamente y pueden también hacer nacer a su alrededor nuevos posibles" (Trebitsch, 1998: 35).

### 1.2. Metodología

Si hay algo que identifique a la fotografía y la diferencie de otros medios icónicos va a ser "su exactitud de transcripción y su claridad de definición. La imagen fotográfica se alcanza mediante un proceso rápido y de relativa facilidad operativa en comparación con otros medios icónicos, en particular con otras técnicas quirográficas" (Fontcuberta, 1990: 22). Pero esta rapidez y limpieza de resultados no significa que *una* fotografía sea la realidad, porque la fotografía ″no es una duplicación fiel de la percepción humana, sino una representación recreada", si bien la fotografía "se caracteriza por su realismo histórico autentificador, como certificación química de una existencia pasada" (Gubern, 1997: 36). O sea, que la fotografía es como un Jano bifronte: no sólo es un medio de reproducción fidedigna de lo que acontece, sino también un medio de expresión, ya que cada fotografía es el resultado de una elección que hace el operador de disparar su cámara en un momento concreto. Y esta concretización fotográfica supone un punto de vista óptico (el encuadre elegido), personal (le gusta esa escena al fotógrafo), ideológico/religioso (se elige

un tema por razones éticas, morales...), etc., por lo que cada placa fotográfica, y esto es extensible a otras fuentes históricas, es un documento histórico cargado de la opinión del autor que la tomó, lo cual hay que tener en cuenta al decodificar la imagen. María Jesús Buxó (1999) insiste en que las fotografías no son una ventana abierta por la que se contempla el mundo, sino unas construcciones que presentan imágenes para producir significados culturales:

"Las imágenes visuales se seleccionan para exagerar o aislar elementos que den un sentido u otro a la acción, se manipula el tiempo y el espacio, y se crea la ambigüedad suficiente o necesaria para que las imágenes se lean, inquieten y persuadan de muchas maneras e incluso que, en situaciones de contacto cultural y cambio social, se adecúen o modifiquen según las condiciones de existencia" (Buxó,1999: 5).

Aunque otros autores no piensan en términos análogos, pues las imágenes "funcionan como una ventana al pasado y no como una representación del presente del cual provienen" (Mraz, 1998: 80); y Roland Barthes (1999) acentuará el hecho de que la fotografía es una suerte de notario de lo que acontece, otorgando una especie de *certificado de presencia*. En todo caso, para zanjar este interesante y en ocasiones enervado debate teórico, destaco, por parecerme acertada, desde una perspectiva técnica, la tesis de Juan Antonio Ramírez (1997):

"El principal equívoco que ha suscitado y suscita la fotografía es el de la calidad del registro visual que hace del mundo. Para el espectador ingenuo la fotografía es, en efecto, una imagen de la realidad, por encima de cualquier convención o manipulación. Conviene desterrar este error común: la fotografía *no es "*la realidad*"*, sino sólo uno de los

muchos modos, todos convencionales, de **representarla**. La realidad exterior es más compleja, proteiforme y móvil de lo que la fotografía normal nos puede transmitir [...]" (Ramírez, 1997: 158. La negrita es mía).

No obstante Juan Antonio Ramírez, para acentuar la importancia de la fotografía como documento fontal, considera que el auténtico valor de los testimonios fotográficos derivará de *"*la *"no subjetividad"* de la imagen final. "De ahí que podamos considerar a la fotografía como el medio **más idóneo** para testimoniar la presencia activa de las masas en la historia contemporánea" (Ramírez, 1997: 160. La negrita es mía).

Pero esta ambivalencia de la fotografía como documento fontal no es algo artero, ni truculento, pues también atañe a muchos documentos escritos. Por ejemplo: un documento del XVI o del XVII, ya se trate de una Real Cédula, Pragmática Sanción, carta real, epístola privada, acta de un acuerdo del Cabildo Municipal o catedralicio, etc., por la *belleza* de la letra de época fruto de la caligrafía de los escribanos, puede ser expuesto como objeto en un museo, contemplado en una exposición temporal o permanente, subastado (las pujas pueden ser elevadas), etc., y a la vez, ese documento de bella escritura, por su difícil lectura para los no historiadores le concede un aura de misterio: es indescifrable para los profanos y legos en historia, es un documento que arroja información al ser leído, restituido, analizado, contextualizado, etc. Pues algo semejante ocurre con las fotografías, que pueden ser consideradas como una obra artística y también como un documento histórico, intensificándose estas dos facetas cuanta mayor antigüedad atesora la fotografía, o cuando ésta fue realizada por un autor de renombre, al haber sido biografiado, lo cual supone subir muchos enteros en el mercado del arte que, con variaciones temporales, promueven las casas de subastas.

Fijando nuestra atención en el carácter acontecimental de la Semana Santa, éste constituiría un polo imantado para los fotógrafos *aficionados* (son estudiados en el capítulo correspondiente) de las dos primeras décadas del s. XX, debido a la fuerza centrípeta de esta fiesta:

"Si admitimos, con Durkheim, que la fiesta tiene la función de revivificar y recrear al grupo, se entiende que la fotografía tenga algo que ver con ella, puesto que proporciona el medio de solemnizar esos momentos culminantes de la vida social en los que el grupo reafirma solemnemente su unidad [...]La fotografía de las grandes ceremonias es posible porque -y solamente porque- ella fija las conductas socialmente aprobadas y ordenadas, es decir, ya solemnizadas. Nada *"puede"* ser fotografiado fuera de lo que *"debe"* serlo. La ceremonia puede ser fotografiada porque escapa a la rutina cotidiana y debe serlo porque realiza la imagen que el grupo pretende dar de sí mismo como tal. Lo que es fotografiado y lo que el **lector** aprehende de la fotografía, no son -para decirlo estrictamente- individuos en su particularidad singular, sino papeles sociales o relaciones sociales" (Bordieu, 1989: 40-44. La negrita es mía).

Este texto ilustra a las mil maravillas la fotografía de procesiones de la Semana Santa de Jaén que nace, como tal, en el canto de cisne del XIX y la primera veintena del s. XX de la mano de *amateurs* jiennenses. Pero, y esto es lo importante, se remarca la figura del *lector/* historiador, que debe saber el código icónico subyacente en las fotografías pasionistas para, ulteriormente, decodificar y escribir historia a partir de unos documentos fontales visuales, por lo que es indispensable analizar la fotografía desde el campo del documentalismo para trazar una metodología coherente que tenga visos de practicidad al historiar. Este uso de la fotografía como instrumento de investigación dependerá, por tanto,

de la lectura que se haga de la imagen, esto es, *del reconocimiento de los aspectos a partir de los cuales se puede desarrollar una reflexión científica* (Guran, 1999: 143), por lo que un documento visual es rico o pobre en información atendiendo al lector visual, que debe ser eficiente en su función de recoger información y elaborar un discurso histórico.

Una fotografía admite diferentes lecturas y, por tanto, distintas interpretaciones en función del contexto en el que se analice y/o del historiador que interpele la imagen, porque la fotografía es un signo icónico cuya decodificación depende de la formación académica y vivencial del historiador, de su marchamo cultural y, para qué negarlo, de la potencialidad evocadora que en el investigador despierte esa fotografía. Ante esto, el analista se verá condicionado por una serie de referentes inevitables que afectan a su interpretación (del Valle, 1993):

1) *El referente personal del analista*: su formación académica, conocimientos adquiridos, ideología, carga memorística y experiencial, etc.

2) *El referente imagen*: la pertenencia de la imagen a una serie condiciona su análisis, impregnando a la fotografía con significados análogos que no aparecerían (no serían descubiertos) si ésta estuviera descontextualizada, sin conexión con otras imágenes de igual temática. En este trabajo todas las fotografías pertenecen a una misma *familia*: procesiones de Semana Santa.

3) *El referente texto*: el pie de foto o el texto que acompaña la imagen. En mi caso este referente no va a ser apenas tenido en cuenta al estudiar las fotografías, ya que este *referente texto* es una herramienta pensada para las fotografías periodísticas, y yo he tratado

por igual cada documento fotográfico, independientemente de que hubiera sido publicado o formara parte de un archivo público o privado.

La multitud de *lecturas* que tiene la fotografía supone que el historiador, topándose con un camino bifurcado, tenga que elegir una u otra vía, aunque a veces ambas sendas sean paralelas y tan próximas, que pueda pasarse de una a otra:

a) *Leer* en la fotografía lo que el autor quería expresar. Esta posibilidad, en principio descartada en este trabajo, se ceñiría a las fotografías que nacen con una vocación eminentemente artística: serían las instantáneas pictorialistas, pertenecientes a un movimiento artístico de fines del XIX y comienzos del XX, las cronofotografías y fotografías en serie consecutiva (s. XIX), de las vanguardias históricas del s. XX (fotomontajes), etc.

b) *Leer* en la fotografía su contenido, lo que ésta, segregando la intención de su autor, nos ofrece mediante información visual. Esta lectura histórica es la que tiene una aplicación práctica en este trabajo, en función de la tipología de fotografías manejadas: se tomaron con vocación de congelar y perpetuar el instante de un acontecimiento, aprehendiendo un fragmento de la realidad sin manipulaciones en la imagen resultante por parte del autor.

El interés del historiador se centra por tanto en el contenido de la fotografía, en la información recogida en un documento visual susceptible de ser interpretada -subjetivamente- por el receptor/investigador. La documentación fontal fotográfica podrá ser contemplada, desde la perspectiva técnica: el soporte (cristal, negativo de celuloide, papel) técnicas de revelado, etc., o desde la perspectiva de la imagen: representación de una escena,

en nuestro caso una procesión. La perspectiva de la imagen, como modo de representación de la realidad, es la que nos interesa.

El que, como estamos viendo, la fotografía sea un documento histórico polisémico, hace que ésta esté sujeta a múltiples y dispares interpretaciones, a veces tantas como historiadores interpelen tal documento fontal, por lo que su lectura e interpretación correctas deben practicarse, ante todo, en un entorno documental homogéneo: una seriación temática. La polisemia fotográfica se explicita con el paso del tiempo, pues el significado de cada fotografía puede variar, y de hecho varía, en función de la fotografía y el intérprete: detentador, coleccionista, contemplador, historiador, etc. Veamos un caso real e ilustrativo: a finales del s. XIX, el alicantino afincado en Jaén Jaime Roselló Talón se hace retratar en un estudio de Jaén, con la particularidad de que se fotografía vestido de soldado romano [M15](1), al ser un integrante de esta agrupación procesional. Pues bien, en la fecha originaria, esa fotografía tuvo como finalidad exponerse en casa del interesado, para tener un recuerdo de su participación en la Semana Santa jiennense, y con el decurso temporal, para la familia poseedora, el retrato pasaría a ser un simple recordatorio, que además, perdería fuerza de evocación conforme más años pasaran y la vieran nietos, biznietos, etc. Si esa fotografía [M15] hubiera terminado en manos de un coleccionista, no representaría nada afectivamente, sino sólo una pieza interesante de las primeras etapas fotográficas jiennenses. Pero podrían hacerse más lecturas:

1) Un documentalista analizaría minuciosamente la fotografía tanto como continente como contenido, elaboraría una ficha con los datos técnicos y descriptivos, catalogaría la fotografía en un periodo histórico y la incluiría en una base de datos para uso de investigadores.

2) Un estudioso de la Semana Santa publicaría esta foto *antigua* para comprobar la existencia de los soldados romanos en las procesiones en el s. XIX, y también cotejar el uniforme decimonónico con el que visten en la actualidad los romanos en Jaén.

3) Un fotohistoriador analizaría con detalle el retrato, comparándolo con otros de la misma época, tratando de averiguar qué fotógrafo lo hizo (por la fecha, el forillo y los objetos del gabinete fotográfico, sello de la cartulina, etc.), la cámara y técnicas empleadas (emulsionado de placas, proceso de revelado y fijado, etc.), vería las diferencias y similitudes de la pose de Jaime Roselló Talón respecto a otros retratos, comentaría el trabajo en la ciudad realizado por el autor del retrato fotográfico, relacionaría la fotografía con el hijo de Jaime Roselló Talón, pues Jaime Roselló Cañada (nacido en 1883) fue uno de los más memorables fotógrafos *aficionados* de Jaén, etc.

4) Un historiador del arte analizaría iconográficamente la imagen, estableciendo ligazones entre la pose fotográfica y la pintura del XIX, analizando las influencias del retrato pictórico en el fotográfico, estudiaría la impedimenta *romana*, y destacaría el papel de la fotografía como reproducción de la realidad (un nuevo medio artístico) y cómo mantiene relaciones, explícitas o soterradas, con movimientos artísticos de finales del XIX y las vanguardias históricas, etc.

5) Un historiador participaría de los números tres y cuatro, pero los trascendería, al analizar con cuidado la imagen que aparece en la fotografía, relacionándola simultáneamente con muchos factores: sucinta biografía de Roselló Talón, la clase social a la que pertenecía el retratado (la pequeña burguesía) y su estatus en una capital de provincias a

fines del XIX, el papel socialmente bien visto, no denigrante, de los soldados romanos en las procesiones jaeneras, algo que de hecho heredó su hijo el fotógrafo *aficionado* Jaime Roselló Cañada, pues fue capitán de los romanos de la sección de caballería; el historiador estudiaría el origen histórico y los avatares de la *milicia romana* en las procesiones de Jaén y su evolución hasta la actualidad, viendo si se han producido cambios drásticos en su consideración y en el origen social de sus componentes, el efecto de vasos comunicantes entre la sociedad jiennense, la Semana Santa (como fiesta) y circunstancias y estructuras sociopolíticas, económicas, etc. En definitiva, esa fotografía sería un documento fontal para historiar fundamentalmente usos y costumbres locales, pudiendo relacionarlos con los distintos entornos de manera concéntrica.

Visualizando una fotografía, se apreciará que ésta refleja el aspecto de personas, calles, parajes campestres, etc. de una forma, al menos, a priori, más fidedigna que un texto que describiera idéntica situación. No obstante, esa información visual ofertada, en términos de *mercado* de documento fontal por la fotografía, será incompleta e incluso distorsionada si el contemplador/historiador no es capaz de reconocer/saber/comprender qué es lo que en realidad aparece en la fotografía, porque las imágenes fotográficas forman parte de una cultura total y no pueden entenderse si no se tiene un conocimiento profundo de esa cultura.

Como apoyatura de lo anteriormente expuesto, entresaco esta cita de Susan Sontag (1981): "como cada fotografía es apenas un fragmento su peso moral y emocional depende de dónde esté insertada. Una fotografía cambia de acuerdo con el contexto donde se la ve". Porque, una fotografía sola, descontextualizada, sin datos de ningún tipo: textuales, orales, bibliográficos, etc., que maneje un investigador, puede, en función de su intrínseca

polisemia, tener unas lecturas contradictorias y hasta disparatadas. Verbigracia, esa misma fotografía de Jaime Roselló Talón vestido de *romano jiennense*, vista en zonas geográficas hispanas donde no exista la costumbre de procesionar soldados romanos en Semana Santa, o incluso si existe, el uniforme sea radicalmente distinto, no se identificará correctamente el contenido: en lugar de *leer* que es un *romano*, podría *leerse* que es un participante en una fiesta de moros y cristianos, o un disfraz para el carnaval, o el participante en una simple fiesta de disfraces, o un actor interpretando un papel en una función *de época*, etc. Si el investigador -no hispanista- se topa con esta fotografía en países europeos o extraeuropeos, en los que la Semana Santa se celebra -o no- de formas totalmente diferentes, con certeza sería incapaz de identificar el personaje retratado como un *romano* en los momentos previos de salir en una procesión pasionista. Es más, en la misma ciudad de Jaén, si el investigador desconoce la historia de la indumentaria de las *legiones romanas* de Semana Santa, muy cambiantes cronológicamente, podrá incurrir en alguna de las interpretaciones anteriores.

Y esta polisemia puede evidenciarse, asimismo con *lecturas surrealistas*, en el caso de fotografías cuyo contenido, como punto de partida, en el ámbito español, o de cultura hispana, sea unívoco: imágenes fotográficas, por ejemplo con una antigüedad de un siglo, de un grupo de nazarenos revestidos con su traje de estatutos: túnica, caperuz (también denominado antifaz) y quizá capa. Cualquier historiador español/hispano/hispanista identificaría con exactitud la imagen. Ahora bien, en EEUU, un investigador, enmarcado en una cultura WASP, perfectamente podría *leer* que esos encapuchados son del Ku-Klus-Klan, o los miembros de una logia masónica enfrascados en un rito iniciático; en algunas culturas africanas, pensarían que se trata de un ritual mágico en el cual hay chamanes revestidos simbólicamente en torno a un tótem, que sería la imagen del crucificado; e inclusive en determinadas zonas italianas, como Milán o Roma, los nazarenos pasionistas de las

fotografías, podrían confundirse con los *hermanos* revestidos con túnicas de las cofradías, nacidas en la Edad Media, concebidas para consolar espiritualmente en el último momento, a los condenados a la pena capital. Estos hermanos, como los de la archicofradía de *San Giovanni Decollato de Roma,* existen fotografías de los años veinte que lo atestiguan, portaban *tavolettas*: tablas pintadas con escenas de la Pasión de Cristo que "sostenían ante el rostro del condenado durante todo el trayecto hasta el lugar en que se llevaba a cabo la sentencia" (Freedberg, 1992: 26).

La riqueza polisémica de una fotografía de Semana Santa, como la de una pintura, tiremos por elevación: pongamos por caso una obra maestra, está en relación directamente proporcional a la cualificación del lector; alguien sin una formación específica que *vea* una fotografía de una procesión de la primera década del s. XX extraerá las mismas (poquísimas) conclusiones que si visita el Museo del Prado y se para delante de las Meninas. Mientras que un historiador que analice una fotografía de Semana Santa, por ejemplo de antes de la guerra del catorce, extraerá un torrente de datos y conclusiones en su hipótesis de trabajo, al igual que un historiador del arte hará estudiando las Meninas (Calvo, 1996), porque construirá un portentoso discurso histórico acerca del lienzo velazqueño. Aunque hay autores que, demasiado alegremente, embaucados por la fuerza impactante de lo visual, mantengan que "las imágenes, contrariamente a las palabras, son accesibles a todos, en todas las lenguas, sin competencia ni aprendizaje previos" (Debray, 2000: 300).

Para analizar con corrección un documento fontal visual, el historiador, al enfrentarse a una fotografía, debe interrelacionar diversas competencias (Vilches, 1987) en aras de interpretarla y comprenderla:

a) *Competencia iconográfica*: el lector captaría las formas visuales que tienen un contenido propio, interpretando las formas iconográficas que reproducen algo (un objeto) que existe en la realidad, que preexiste a la toma fotográfica. Las figuras de Semana Santa, ya sean Cristos, Vírgenes, apóstoles, personajes secundarios, etc., desde la óptica de la Historia del Arte, contienen/despliegan un contenido iconográfico e iconológico que compete descifrar al historiador.

b) *Competencia narrativa*: a partir de la experiencia vital del investigador, su historia vivenciada, éste establece "secuencias narrativas entre las diversas figuras y objetos que aparecen en la imagen". En el caso de las fotografías de Semana Santa, el historiador vería enriquecido su bagaje teórico académico si ha conocido y experimentado, en primera persona, ese fenómeno, pues podría contextualizar fotografías, que van apareciendo sueltas, de procesiones pasionistas construyendo secuencias narrativas, temáticas y cronológicas, de estaciones penitenciales en una determinada ciudad.

c) *Competencia estética*: el lector de imágenes, basándose en experiencias simbólicas y estéticas, atribuye a las fotografías un sentido estético, pudiendo señalar "un posible sentido dramático a la representación". Las estaciones de penitencia (procesiones) jiennenses, serían susceptibles de ser consideradas como una dramatización narrativa, una teatralización de un pasaje evangélico de la Pasión lograda con añadidos artísticos, folklóricos, etc., pero esta *competencia* quedaría relegada, a mi entender, al plano de la apreciación particular (subjetiva) de cada lector/investigador.

d) *Competencia enciclopédica*: este nivel es un crisol en el que se funden "la memoria visual y cultural" del historiador, lo que le lleva a identificar los "personajes y

situaciones, contextos y connotaciones" aparecidos en las fotografías. Esta *competencia especializada* es indispensable para el tema que nos ocupa, pues hay que conocer, para reconocer en la lectura fotográfica, los elementos conceptuales y materiales que componen el universo de la Semana Santa de Jaén: qué tallas religiosas procesionan, y cuáles lo hicieron en el pasado próximo, las distintas cofradías y su historia particular, personajes y dirigentes cofrades para identificarlos visualmente, calles y monumentos supervivientes y desaparecidos de la ciudad, etc., etc. Si todo esto se considera lógico, de igual forma, sería una temeridad -supondría escribir historia en el agua-, atreverse a historiar la tercera guerra carlista a través de fotografías si no se conocen los uniformes, generales, los teatros de operaciones, etc.

Todo este cúmulo de prevenciones, de útiles conceptuales que debe tener bien perfilados el historiador, le llevan, en ocasiones, a descubrir que algunos documentos fontales fotográficos, pues como tales fueron concebidos desde su nascencia, confrontan, bien que soterradamente, lo real y lo ideal. Así por ejemplo, en la Inglaterra de 1900 se tomaron fotografías de la vida rural que podían y pueden tener una carga nostálgica por la "comunidad orgánica de la aldea tradicional", lo cual se expresaría no sólo por la sonrisa natural, forzada, solicitada por el fotógrafo? de los campesinos, sino también por la atención prestada por el operador a las herramientas y aperos de labranza tradicionales en contraposición a la maquinaria moderna, pues "esa nostalgia tiene su propia historia, que se remontaría con toda probabilidad a una época muy anterior a la Revolución Industrial" (Burke, 2001: 147). Este confrontar lo ideal y lo real tal vez pudiera parecer muy forzado al manejar fotografías de determinadas temáticas, mas no sería una metodología tan descarriada en las fotografías de Semana Santa, en primer lugar porque en los participantes/actores de las procesiones subyacería un espíritu de materializar una particular idealidad por medio de la estación penitencial: llamémosle un mundo ucrónico/utópico, una agustiniana *ciudad de Dios*, un

espectáculo identitario, una plástica religación con los antepasados y/o con la ciudad amada/soñada, etc. (Muriel; Muriel, 2001). Y en segundo lugar, porque las fotografías de periodos como el acerado nacionalcatolicismo de la postguerra civil española, expresan, mediante saludos brazos en alto a la salida del templo de las imágenes religiosas, la participación de falangistas en la procesión, etc., ese ideal de vida, la alianza entre el Estado y la Iglesia, propugnado desde las instancias oficiales.

En un ejercicio de sinceridad intelectual, Félix del Valle Gastaminza (1999), considera que "estas competencias hay que confrontarlas con la emotividad, memoria visual, experiencia e ideología del lector cuya influencia es fuertemente significativa en la lectura que haga del documento" (de Valle, 1999: 121), por lo que, a la hora de seleccionar un tema de investigación pulsa mucho más la emotividad, el interés del historiador, un tema que trascienda el *studium* y salte hasta el *punctum* (Barthes, 1999), es decir, que el estudio llegue a ser un aldabonazo en la *inteligencia emocional* (Golleman) del historiador, de forma que el *punctum* sería la imagen que provoca un estremecimiento del nivel subjetivo del historiador a partir de sus experiencias personales. Y el *punctum* podrá hacerse presente al leer por primera vez la imagen o tras realizar un pormenorizado estudio, extrayendo unas conclusiones. En mi caso, esto se consigue analizando fotografías del XIX y primera mitad del XX de *mi* ciudad (Jaén), en la que he desplegado mi existencia y donde se incrusta mi memoria vivencial; cuestión que se centuplica si el análisis es de procesiones de fines del XIX y principios del XX, que discurren por el entramado urbano jiennense, pues la utilización de los registros fotográficos de Semana Santa en Jaén capacita para dar una visión histórica tangible, cercana, sugerente.

La fotografía, en principio, es considerada como un trozo aprehendido de la

realidad, considerándose la producción de la imagen fotográfica, según Octavio Hernández (1998: 47) como un *acto denso y total*, que se sintetiza en un instante, cuando el fotógrafo congela un trozo de realidad disparando la cámara, de forma que:

"[...]las *"notas visuales"* se transforman en una representación de la experiencia empírica de la realidad a partir de una intencionalidad cargada de sentidos emotivos, conceptuales o teóricos, influenciada y orientada por la teoría y hacia ella. La imagen fotográfica representa un fragmento de la realidad, un instante *"retenido""* (Hernández Espejo, 1998: 47).

Concierne consecuentemente al historiador el considerar que la fotografía *significa* cosas diferentes en el *momento de su creación* (del Valle, 1999). La fotografía está impregnada de subjetividad. Desde el punto de vista del fotógrafo ninguna imagen congelada es neutra: quien sostiene la cámara mira la realidad circundante a través del visor (condicionante técnico) y proyecta su intencionalidad, su particular modo de ver (condicionante individual) sobre lo fotografiado. La fotografía existe, es una realidad material, porque el fotógrafo *estaba allí* en ese instante, de modo que lo que aparece en la imagen fotográfica *ha sucedido*. Pero es que el *código fotográfico* está tan asumido por quienes contemplan y estudian la fotografía, que hay una tendencia inicial, muy enraizada, a obviar una cadena de decisiones que tiene que tomar el fotógrafo que disparó la cámara (del Valle, 1999: 118-119):

- *Elección de la película*: con las implicaciones que esto apareja en el resultado final de la imagen. En las fotografías del XIX y principios del XX esta cuestión es fundamental, ya que los procedimientos técnicos evolucionaban, se sucedían en el tiempo,

coexistiendo unos sincrónicamente, difiriendo mucho la imagen resultante según la técnica empleada en la emulsión de placas, revelado, positivado y fijado de imágenes, soporte elegido para la fotografía (cristal -fotografía esteresocópica-, metal, papel, etc.) y formato, etc. Todo esto implica que halla notabilísimas diferencias en: la gama de grises en las fotografías en blanco y negro (también habían fotografías en color -autocromas-), calidad y nitidez de la imagen, etc.

- *Elección o no de filtros*: que distorsionan la percepción del color o los contrastes y matices entre negros, blancos y grises.

- *Elección del punto de vista y del encuadre*: esta decisión es vital, pues el fotógrafo, por múltiples razones, elige aquello que quiere o que merece fotografiar, desechando otros elementos que ha predeterminado desde cierto punto de vista.

- *Foco o desenfoque*: algunos elementos del encuadre pueden aparecer borrosos, desenfocados, pero no por eso dejan de reflejarse, aunque no son el epicentro visual elegido, y en ocasiones, estos elementos pueden tener una gran importancia en la lectura de la foto. En el s. XIX, hasta que aparecen los objetivos anagtismáticos, los bordes de las fotografías salían desenfocados por razones técnicas, por lo que en las imágenes de esos periodos, esas deficiencias visuales hay que achacarlas a las carencias técnicas y no a un acto volitivo del fotógrafo.

- *Intervención eventual sobre luz incidente*: utilización de flash, de focos directos o indirectos (iluminación artificial), luz natural (cenital, lateral), si la fotografía se tomó en estudio o en el exterior, etc., pues todas estas variaciones y especifidades luminosas

cambian la percepción de la luz y del color.

- *Regulación de apertura de diafragma*: pues influye sobre la luz y la profundidad de campo, lo que permite que elementos en principio secundarios pasen a copar protagonismo en el significado final. Esto es de suma importancia en fotografías de procesiones, pues en la imagen se puede optar por dar protagonismo a: Cristos o Vírgenes sobre sus tronos, nazarenos, espectadores a pie de calle o en ventanas y balcones, etc.

- *Decisión de tiempo de exposición*: la velocidad de exposición va a ser un elemento de extraordinaria importancia en el s. XIX, pues en el primer periodo del invento fotográfico, los operadores controlaban manual, y no automáticamente, el tiempo de exposición necesario para impresionar la placa.

- *Momento del disparo*: durante una secuencia temporal, un *continuum*, el fotógrafo selecciona un momento, un *instante decisivo,* para congelarlo. En las procesiones pasionistas, compuestas por un fluir incesante de imágenes que conforman un acontecimiento de enorme dinamismo figurativo, esta decisión de disparar la cámara es, también, de gran importancia.

Cada fotografía tiene un tema, un argumento (en términos literarios) narrativo visual, un significado, pues representa algo al tratar sobre algo. Éstos serían los *atributos temáticos* (del Valle, 1999: 122-124). Cuando se analiza el contenido de una fotografía, el investigador discierne entre tres aspectos diferentes: la *denotación* (lo que aparece en la fotografía), la *connotación* (lo que sugiere la fotografía), y el *contexto* (en el que se produce la fotografía).

La denotación supone la lectura descriptiva de la imagen fotográfica, definiendo claramente lo que se muestra en ella. Esta lectura denotativa no es tan sencilla en ocasiones, pues, como ya hemos visto anteriormente, es necesario que el investigador conozca, cultural e históricamente, el fenómeno *leído* en la fotografía para no describir la imagen incurriendo en errores de bulto. Dentro de la semiótica, la denotación es la indicación que se desprende de la relación directa entre un significante y un significado, y este significado denotado es el contenido reconocido unívocamente por cualquier receptor/investigador, "En una foto un gato es un gato, una pipa es una pipa y una rosa es una rosa" (del Valle, 1999: 122). No obstante, esto, que parece tan incuestionable, estaría sujeto a lecturas ambivalentes al mezclarse en un mismo plano denotación y connotación. Por ejemplo, René Magritte, en su pintura surrealista, pinta al óleo la obra *La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)*, conservada en *Los Ángeles County Museum*. Este tema, tan aparentemente banal, supone, para el espectador, la incertidumbre de si *esa* imagen es verdadera o no, ya que la obra es un *iconotexto* (Burke, 2001), en la que la parte pictórica, una pipa de perfil, se complementa con la frase *Ceci n' est pas une pipe*, hablando la imagen de la reacción ambivalente ante el ilusionismo. Y si es cierto que estas arenas movedizas en la denotación/connotación son más factibles de darse en la pintura que en la fotografía, también en ésta última cabe esa posibilidad cuando el lector de la imagen desconoce lo representado en la fotografía o el texto le induce a equívocos.

Para extraer todo el jugo de la denotación y averiguar el contenido de una fotografía, un método rápido, *raptado* del periodismo, sería formular las cinco preguntas básicas a una noticia, en este caso, fotografía:

-¿Quién aparece en la fotografía?: si hay nazarenos a qué cofradía pertenecen, costaleros, público, identificar a los protagonistas de la misma para saber si son políticos, militares, autoridades, músicos de renombre local, etc., bandas de música, soldados romanos, etc.

-¿Qué situación está representada en la fotografía?: procesiones de Semana Santa, espectadores en balcones o ventanales, etc.

-¿Dónde se ha hecho la fotografía?: Jaén, calles e iglesias jiennenses, etc.

-¿Cuándo se ha hecho la fotografía?: hay que datar lo más precisamente posible la fotografía, porque es básico el orden cronológico a la hora de estudiar la evolución de las procesiones.

-¿Cómo?, describir la acciones o acciones representadas: nazarenos procesionando, militares escoltando tronos, bandas de música tocando, romanos desfilando, mantillas doblando una esquina, un Cristo determinado, etc.

La connotación implica extraer el resto de información que, de una manera simbólica, cultural, subliminal, psicoanalítica, religiosa, histórica, subjetiva en suma, contiene la fotografía, o sea, lo que el documento fontal visual hacer pensar al historiador. El nivel connotativo es la columna vertebral de este trabajo. Y para que sea posible esta lectura connotativa del documento fotográfico, éste ha de participar e integrarse en el proceso informativo-documental (Sánchez Vigil, 1999: 234): emisor (documentalista fotográfico), canal o medio de transmisión (soporte fotográfico), mensaje (denotación, connotación y

contexto del documento visual), y receptor (historiador). El *instante irrepetible* congelado fotográficamente avivará la curiosidad del receptor/historiador para conocer/reconocer el contenido y formular un discurso histórico. Asimismo, Juan Miguel Sánchez Vigil (1999) estima que "el adjetivo documental es inseparable de la fotografía por su carácter testimonial, del mismo modo que lo es la consideración artística por tratarse de una creación" (Sánchez Vigil, 1999: 234), mas a la hora de analizar exhaustivamente el documento fotográfico, hay que centrarse en su contenido, por lo que elabora el siguiente esquema (Sánchez Vigil, 1999: 242):

1. *Foto Arte*:

- Creación (Pretensión)
- Iluminación (Condicionante)
- Composición (Resultados)

2. *Foto Documento*:

- Información (Pretensión)
- Instantaneidad (Condicionante)
- Contenidos (Resultados)

El contexto, en la fotografía de carácter histórico, es vital, porque se constituye en el marco de referencia en el que se sitúa y desarrolla la instantánea, la época histórica en que acontece la procesión: dictadura primorriverista, II República, postguerra civil, etc. La terna factorial espacio, tiempo y acontecimiento conforma el contexto.

Hasta ahora he utilizado, con reiteración, el verbo *leer* para referirme a la acción investigadora sobre la fotografía. Y esta elección verbal está justificada porque implica la decodificación de la imagen para luego fijar por escrito el discurso histórico. Hay una diferencia de calado, no sutil, entre *leer* y *ver* una fotografía, pues la primera acepción verbal presupone analizar el documento visual, superando la contemplación de regusto esteticista. Para poder leer los documentos visuales producidos en el pasado próximo, entendido éste dentro de las coordenadas de la Historia del Tiempo Presente, se requiere conocer con la precisión de un platero la fotohistoria, es decir, la historia del hecho fotográfico, con especial énfasis en el marco geográfico objeto del estudio, así como las estrategias narrativas visuales propias de cada periodo histórico y su eficacia comunicativa, pues no se puede realizar una lectura adecuada, por ejemplo de un documento fotográfico del último tercio del XIX, desde los parámetros de comienzos del XXI, desconociendo la génesis de esa fotografía en sus vertientes técnica, conceptual, histórica y sociocultural. Hay que contextualizar cada documento visual en su etapa histórica, sobre todo cuanto más cronología acumule, ensamblando los diferentes elementos externos a las fotografías para formar, con las piezas fontales fotográficas, el engranaje del discurso que realiza el historiador.

El historiador, al analizar fuentes históricas fotográficas, debe conocer y relacionar las claves interpretativas de cada fotografía atendiendo a la fecha en que fue hecha, porque el investigador se posiciona ante cada documento visual desde unas coordenadas espacio-temporales diferentes, y hasta divergentes, no sólo de la época en la que fue tomada la placa, sino también del autor y/o espectador que tuvo ante sí esa fotografía. Por ejemplo, para interpretar un retrato hecho en un gabinete en el s. XIX, hay que indagar en el significado que tenía el hecho de retratarse, pues se buscaba identificarse con un *modus vivendi*, con una clase social específica, es decir, que el estereotipo prevalecía sobre los

caracteres individuales. Sólo desentrañando las claves de la fotografía en cada periodo se podrá utilizar con rigor la metodología para la lectura de documentos fontales visuales, porque así el historiador será capaz de descubrir y utilizar un mayor volumen de información, puesto que cada imagen fotográfica es una *forma discursiva de mostrar el mundo visible* (Riego, 2001b: 42).

El historiador, a la hora de acometer la lectura de las imágenes fotográficas, ha de escapar de la tentación de practicar un presentismo del pasado histórico narrado visualmente, ya que una fotografía es una emanación técnica, plástica y social de un periodo de la Historia que responde a unos parámetros culturales que la hacen legible, es decir, entendible, a todos quienes contemplaban esa fotografía, recordatorio visual en tiempos pretéritos y fuente del conocimiento histórico en la actualidad. Por lo que, para construir un discurso coherente, el investigador ha de interiorizar y procesar el marco histórico en el que fue tomada cada fotografía, cada texto visual. Un ejemplo de esta aseveración lo constituye el análisis de los retratos decimonónicos, realizados en estudios fotográficos y que reflejan, más que la individualidad del retratado, su pertenencia a una clase social de poder e influencia creciente: la burguesía, sobremanera en la época del *gobierno largo* de O' Donnell, periodo de popularización del retrato fotográfico en España. Estos retratos, realizados en el formato denominado *tarjeta de visita*, expresan visualmente la consolidación de una estética y mentalidad burguesas, en primer lugar por la normalización y estandarización de las poses y actitudes de las personas fotografiadas, y en segundo lugar, por la estudiadísima repetición de elementos escénicos en el estudio fotográfico: fondos pintados (forillos), columnas clasicistas, sillas, veladores, mesas, etc., es decir, la sala del fotógrafo, en un símil teatral, se convierte en una escena, pues se atiborra de decorados, de *atrezzo*, emanados del *horror vacui* burgués, que llevaba a atosigar la casa con decoración de todo tipo. O sea, el estudio

fotográfico era un espacio simbólico, un trasunto del domicilio particular, una escenificación visual representativa de una clase social acomodada. Un historiador podría cotejar fotografías de estudio de las cuatro últimas décadas del XIX, para analizar cómo los objetos decorativos cumplían diferentes funciones simbólicas y funcionales en referencia a los valores de la burguesía, puesto que la *fotografía será uno de los espacios de construcción social de la realidad a través de la imagen durante el s. XIX* (Riego, 2001b: 341-342).

Para leer la imagen, es decir, decodificar/entender/interiorizar los datos contenidos/aportados por los documentos fotográficos, se han elaborado diversos intentos para incorporar la fotografía a la investigación en Ciencias Sociales (recogidos por Muñoz, 1999: 158-160), de los que entresaco los que, en principio, pueden tener una relación y/o aplicación práctica para mi propósito investigador:

1) *Método de John Collier*: es necesario sistematizar el contenido de la imagen para que la fotografía, de mera ilustración, pase a contenedor de datos en la hipótesis de trabajo, por lo que hay que seleccionar las *variables* que queremos estudiar a través de las instantáneas. En mi caso esa variable sería la Semana Santa de Jaén. El segundo paso sería realizar *conjuntos categoriales* dentro de los documentos visuales seleccionados, y por último, para transformar la imagen en conclusiones científicas, habría que volcar las variables en tablas, diagramas o cuadros estadísticos. Esta aplicación estadística de las imágenes tendría una virtualidad más cuantitativa que cualitativa.

2) *Método de T. Curry y A. Clarke*: la fotografía es susceptible de ser utilizada en Ciencias Sociales de tres modos distintos. El primero, muy básico, es el de apoyar visualmente un texto, ilustrándolo. El segundo y tercer modo van estrechamente ligados y

son mucho más aplicables a esta Tesis, porque consideran que: a) el registro fotográfico es un instrumento de investigación tan válido como cualquier otro tradicionalmente empleado, y b) las fotografías, agrupadas temáticamente, al componer un material para el análisis científico, son perfectamente utilizables aunque éstas no hayan sido tomadas por el investigador.

Una ejemplificación de cómo trabajar con documentos fontales fotográficos lo realizó Díaz Barrado (1998), en base a "recomponer los miles de fragmentos en que ha estallado la historia [se refiere a la Historia del Tiempo Presente] contada a través de los instantes fotográficos", ya que la conexión, esto es, la contextualización ordenada secuencialmente entre esos instantes fotográficos, permitiría reconstruir un proceso. Esta reflexión teórica y metodológica, sobre lo que significa la utilización de imágenes fotográficas, Mario Díaz la orientó de forma que se pudieran recorrer los amplios vectores espaciotemporales que la memoria colectiva visual (icónica/fotográfica) nos ha legado. Para ello, utiliza un "potente recurso conceptual": la **metáfora**. Este tropo (en literatura) es un recurso sumamente empleado no sólo en los géneros literarios (poesía, novela, relato, etc.), sino también en las Humanidades y en el campo de las Ciencias Experimentales, puesto que "una buena metáfora produce una sacudida intelectual o emocional que agudiza la sensibilidad y suscita una tensión mental receptiva" (Rañada, 1995: 160).

Para conexionar dos geografías aparentemente distantes e incomunicadas por el mar de los conceptos, como son la palabra y la imagen, es necesario buscar un istmo, por lo que, en el campo de la metáfora, es pertinente citar a Roman Gubern (1996), quien establece una ligazón entre el reino de la palabra y el reino de la imagen:

"[...]la imagen tiene una función ostensiva y la palabra una función

conceptualizadora; la imagen es sensitiva, favoreciendo la representación concreta del mundo visible en su instantaneidad, y la palabra es abstracta. Si en la poesía las lágrimas se suelen comparar con el rocío, con perlas o con gotas de ámbar [metáfora literaria], las lágrimas de San Pedro que El Greco pinta, al expresar el arrepentimiento del santo por su flaqueza ante Cristo, son ante todo *"humedad ocular"* [metáfora cristalizada pictóricamente], es decir, pura sensitividad. Habremos de llegar a la cultura *"kitsch"* de ciertas vírgenes dolorosas andaluzas para que las lágrimas sean, literalmente, rocío, perlas o gotas de ámbar, pero ahora dotadas de tactilidad" (Gubern, 1996: 45).

El uso académico de la metáfora es capaz de explicar, mediante una ilustrativa síntesis lingüística, conceptos complejos, sugiriendo gráfica y poéticamente -¿por qué renunciar a ello?- la profundidad que encierra un discurso histórico. Díaz Barrado considera que "la metáfora sirve especialmente para aplicar los principios de complejidad e incertidumbre que preocupan en el mundo científico y humanístico en los últimos años y que son el punto de partida de nuestro trabajo" (1996: 163). ¿Y cómo se estructuraría el empleo metafórico de las imágenes?: a través de las coordenadas de espacio y tiempo:

"[...]que se adecúan al devenir histórico gracias a la conexión entre instantes (tiempo), pero también a la conexión entre personajes, objetos, estancias, lugares (espacio), generando posibilidades para conformar los recorridos por la memoria, por la Historia" (Díaz Barrado, 1996: 164).

Continuando con los planteamientos de Díaz Barrado (1996, 1998), este autor, para construir un discurso histórico cuyos pilotes son las imágenes, recurre a metáforas tales como *el museo, el viajero, el parlamento, la ciudad* o *el reportero gráfico* para organizar

visual y textualmente diversos *flashes* históricos españoles. El reto que plantea a los historiadores, es el diseño conceptual de trabajos que permitan recorrer, discursivamente, los amplios caminos de la Historia sin miedo a enmarañarse y pincharse en zarzas metodológicas y teóricas, pues, y volvemos a reincidir en este aspecto, la fotografía es un recurso soldado a los acontecimientos de la Historia, asociado a la memoria individual y colectiva de la sociedad. Las metáforas creadas a partir de documentos fontales fotográficos nacerían mediante un hilo conductor, que, en el caso de este trabajo, serían las procesiones de Semana Santa de Jaén, interrelacionando periodos históricos, personajes, acontecimientos, mutaciones y pervivencias que se influyen mutuamente.

El empleo de metáforas visuales se haría más racional si utilizamos *series documentales compuestas* (Boadas y otros, 2001), fotografías agrupadas por una misma temática, en este caso el tema sería la Semana Santa de Jaén, y que narran secuencialmente un acontecimiento a lo largo del tiempo, pues el espacio se repite: la ciudad de Jaén. Para evaluar y seleccionar fotografías, producto de manejar una ingente cantidad de documentos visuales del tema que interese, hay que delimitar primero qué fotografías constituyen *unidades documentales*, es decir, que versan sobre idéntico tema, para después aglutinarlas narrativamente en una serie documental compuesta. Y qué significa una *imagen narrativa*?:

"[...]la imagen narrativa está constituida por un conjunto de elementos relacionados entre sí, que representan un hecho y se refieren a una historia. Al consistir la narración en un relato de sucesos reales o imaginarios [en el caso de la fotografía los sucesos son reales], que se producen en un marco temporal y espacial y en un orden cronológico, en sus imágenes prevalece la acción[...]" (Castiñeiras, 1998: 54).

Las fotografías de Semana Santa de Jaén, constitutivas de una (macro)serie documental compuesta, conformarían la narración visual de un acontecimiento histórico, un relato figurativo, no textual, correspondiéndole al historiador, en tanto en cuanto relator, escribano o escribidor de un -*su*- discurso histórico, la tarea de ser un *tramoyista de la historia*, porque el historiador es "tan veraz como pueda serlo el tramoyista que procure suscitar con el escenario la impresión de que el espectador [el lector del discurso elaborado por el historiador] se encuentra ante un paisaje real; la historia, mejor, la historiografía, es una tramoya del pasado" (Andrés-Gallego, 1991: 350). O dicho metafóricamente de otro modo, "en el tapiz que teje el historiador, la urdimbre es la dinámica diacrónica, y la trama las relaciones sincrónicas" (Schorske, 2001: 358).

Estas fotografías, consideradas documentos fontales, serían relatos visuales que informarían acerca de acontecimientos del pasado próximo, pues "la representación de acontecimientos mediante la imagen estática con vocación narrativa", si pensamos en las fotografías de procesiones, "transforma su instantaneidad ontológica en lo que Fresnault Deruelle ha llamado *"instantes durativos"*, que contienen implícitamente un antes y un después" (Gubern, 1996: 46). Ese *instante durativo* es el que hiberna en cada fotografía de procesiones de Semana Santa, pues el lector de la imagen sabe, ya que puede imaginar, lo que sucedió justo antes y justo después de tomarse la instantánea, y ello por la propia naturaleza narrativa visual de toda procesión.

Estos relatos visuales que son las fotografías, si se aglutinan y ordenan racionalmente, ofrecen un testimonio mucho más rico que el de una imagen individual, por lo que, para este trabajo, me ha sido fundamental realizar una historia serial fotográfica, pues se analizan los cambios experimentados a largo plazo en un mismo fenómeno acontecimental: la

Semana Santa de Jaén del XIX y XX.

Esta consideración narrativa de las unidades documentales y series documentales compuestas fotográficas, se vería completada y complementada con un sistema de técnicas narrativas iconográficas que pueden interrelacionarse, recogido por Castiñeiras González (1998: 57-58), y que es susceptible de aplicarse a la documentación fontal visual de las procesiones jiennenses:

1) *Monoescénico*: describe un momento determinado de una historia en la que se mantiene incólume la unidad espaciotemporal, lo que equivaldría a la instantánea, como fragmento de la realidad congelado, de un momento concreto de un relato visual, entendiendo como tal relato la procesión pasionista. La fotografía tomada de un trono en particular de una cofradía: Cristo de la Buena Muerte, Nuestro Padre Jesús, Cristo de la Expiración, Dolorosa de San Juan, etc., etc., supondría una narración monoescénica.

2) *Cíclico*: combina diferentes instantes de un mismo relato en una misma representación, rompiendo la lógica de la unidad temporal y espacial en aras de una narración visual que intercala, sincrónicamente, pasajes que responden a distintos momentos episódicos cronológicos, componiendo una secuencia en la que el protagonista, en este caso Cristo, se repite. Una estación penitencial, muy a menudo, recurre, gracias a sus diversos pasos procesionales, a esta narrativa cíclica; la cofradía de la Buena Muerte estará compuesta de tres pasos: Cristo de la Buena Muerte (crucificado), Descendido (descendimiento de la cruz), Virgen de las Angustias (María sostiene/acuna en sus brazos el cadáver de Jesús). Las fotografías recomponen esta narración cíclica, hasta formar un *relato secuencial*, pues su objetivo es relatar visualmente por medio de cuadros sucesivos, las fotografías, un desarrollo

temporal: la procesión.

Un enfoque, o mejor dicho, un método para acercarse al estudio de las imágenes, es el estructuralismo, denominado también semiótica o semiología. Este método fue empleado por Roland Barthes, desde la década de 1960, para adentrarse en el latifundio fotográfico. Uno de los asertos estructuralistas es que una imagen puede ser contemplada como "un sistema de signos", lo que apareja, como punto de partida, la -engorrosa, alambicada?- decodificación, es decir, interpretación de una serie de elementos visuales para desentrañar el significado global de la imagen, posibilitando esto la contemplación/lectura de una imagen fijando la atención en la "organización interna" de la imagen fotográfica, y afinando más, en las oposiciones binarias o pares de contrarios *entre sus partes, y las diferentes formas en que sus elementos pueden reflejarse o invertirse mutuamente* (Burke, 2001: 219). Para los semiólogos existe una *doble realidad de las imágenes*, pues toda imagen es simultáneamente un soporte físico de información y una representación icónica. Esta lectura de las imágenes como si se tratasen de *textos figurativos* o *sistemas de signos* fomenta en el historiador la búsqueda de oposiciones e inversiones. Estas oposiciones o inversiones se aprecian claramente en la iconografía románica y gótica, pues en portadas de iglesias o en frisos narrativos, se confrontan figuras antitéticas como Dios/demonio, virtudes/pecados, ángeles/gárgolas, cielo/infierno (Lara López, 1999a), etc., pero también pueden apreciarse en fotografías. Así, las instantáneas tomadas con motivo de la visita de Alfonso XIII a Las Hurdes podrían leerse como la oposición opulencia/pobreza, realeza/súbditos, ciudad/campo, progreso/atraso, etc. Y en fotografías de procesiones pasionistas, este enfoque estructuralista podría conducir a *leer* confrontaciones entre costaleros/dirigentes cofrades, mantillas o señoras de la *sociedad*/mujeres del pueblo fiel, autoridades/personajes secundarios que realizan labores *domésticas*, etc. Particularmente, no he analizado semióticamente la totalidad

de las fotografías incluidas en este trabajo, al no estimar que el enfoque semiótico fuera el idóneo para elaborar el discurso histórico pretendido, por lo que, sólo en contadas ocasiones, he echado mano de este método, sobremanera al mostrar oposiciones binarias.

El más serio escollo, ¿un arrecife, la punta de un iceberg?, de la semiótica de las imágenes fotográficas estriba en presuponer que todas las imágenes tienen un significado y no otro, que no hay otra alternativa de significado/s, "que no hay ambigüedades, que el rompecabezas sólo tiene una solución, que hay un solo código que descomponer" (Burke, 2001: 224-225), aunque en el haber de este método hay que anotar el haber hecho meditar a los estudiosos de las imágenes, superando el férreo estructuralismo, de que éstas almacenan un significado, pero que éste constituye una polisemia/polifonía/multivocidad que cada investigador desvela para construir su discurso.

Para la elaboración de la Tesis, amén de emplear documentos fontales visuales, documentos textuales procedentes de diferentes archivos y testimonios orales, he manejado, cómo no, la historiografía y la bibliografía genérica y específica que he estimado conveniente y fundamental, pero también he empleado una bibliografía normalmente mirada por encima del hombro al ser considerada subliteratura, cuando no vilipendiada y tildada con adjetivos vejatorios desde los ámbitos académicos: me refiero a la bibliografía cofradiera, es decir, las publicaciones eminentemente divulgativas, más o menos científicas en ocasiones, realizadas por cofrades, por gente adscrita a cofradías o cercana afectiva, religiosa, o profesionalmente al *mundillo* de las cofradías y hermandades. La razón de manejar esta bibliografía radica en que, para conocer el funcionamiento interno de las cofradías, y una procesión es la exteriorización plástica de un complejo discurso teórico, es indispensable conocer y entender de qué forma se expresan los cofrades, cuál es su discurso, su estructura

conceptual, su manera de vivenciar la Semana Santa y de religarla con la Historia, fundamentalmente con la historia de *su* cofradía. Esta bibliografía, vastísima por lo demás, comprende: boletines, revistas, monografías, libros, fascículos y enciclopedias. Los géneros bibliográficos cofradieros abarcan: poesía, narrativa, arte, historia, teología, etc. Para este trabajo he utilizado, sobre todo, la bibliografía histórica, recogiendo otros géneros cuando éstos sirven para explicar gráficamente el sentido de un aspecto procesional.

Esta investigación, al estar planteada desde las Humanidades/Ciencias Sociales, significa que su esqueleto conceptual, para no aquejarse de osteoporosis, ha de nutrirse del calcio de varios campos, de forma mayoritaria el de la Historia, aunque también del campo antropológico, religioso (en la vertiente de religiosidad popular) y filológico. Este aspecto de la filología no es baladí, pues en el ámbito de la Semana Santa jiennense, multitud de elementos se nombran con voces procedentes del *habla jaenesa, que es, por definición, una variedad más del español, pues forma parte del conjunto dialectal denominado español meridional y se halla englobada entre las comúnmente conocidas como hablas andaluzas* (Ahumada, 1999: 71). A lo largo del trabajo utilizaré estos vocablos del habla jaenesa constreñidos a la Semana Santa. De no ser así todo lo anteriormente expuesto, esto es, el concebir la Tesis desde las Humanidades/Ciencias Sociales, las fisuras y fracturas conceptuales podrían hacer acto de presencia al más mínimo golpe, y el resultado final andaría renqueante y con deformaciones estructurales. Para evitar, en la medida de lo posible esto, es por lo que he manejado bibliografía cofradiera. Además, suscribo punto por punto las consideraciones que dentro del apartado A*ntropólogos e historiadores*, realiza Salvador Rodríguez Becerra acerca de la situación actual de los estudios de religión y fiestas en Andalucía:

"1. Amplio desarrollo de los estudios de hermandades y cofradías, centrado en el asociacionismo y la estructura social. Los estudios de un sector dentro de la disciplina han *estado* dominados por una concepción marxista de la religión en la que han predominado los conceptos de lucha de clases, el predominio de lo material siempre sobre lo espiritual y finalmente que la religión es un mal menor que terminará siendo innecesaria para el hombre. Entendemos que ha habido un olvido de que las creencias religiosas están en el fondo de la existencia de las hermandades, que aunque son asociaciones que cumplen unas funciones sociales, no podrían explicarse sin el contenido religioso, a pesar de que el grado de participación de la mayoría de los hermanos sea muy peculiar y heterodoxo. Desde esta postura se parte del presupuesto de que los andaluces se comportan *como si no creyeran en los seres sobrenaturales y en la trascendencia*: las Vírgenes y los Cristos dolorosos no son sino metáforas del sufrimiento humano. Se pone un excesivo énfasis en lo sociológico, en las estrategias de poder y en la sociabilidad[...]2. La existencia de un importante *corpus* de descripciones de fiestas, situación que consideramos deseable, pues partíamos en Andalucía de un desconocimiento de la cultura popular que no resistía la comparación con la mayoría de comunidades autónomas[...]3. Escaso interés en los modelos que los andaluces utilizan para relacionarse con lo sobrenatural[...]**La insuficiente valoración del pasado en la conformación del presente**. No podemos olvidar que nuestra cultura es letrada y que durante muchos siglos nuestra sociedad ha formado parte de unidades políticas y administrativas superiores con fórmulas políticas, bases económicas y administrativas superiores con fórmulas políticas, bases económicas, jurídicas, y filosofía similares, lo que debe ponernos en guardia sobre las *"singularidades"* a las que se propende desde las comunidades[...]4. El estudio de la religión y de la fiesta [procesiones] como unidades aisladas y separables del contexto sociocultural que las produce, mantiene o abandona y siempre transforma. Es necesario poner en relación, a modo de ejemplo, las devociones a ciertas imágenes y las

fiestas a ellas consagradas con grupos de poder y órdenes religiosas, años buenos o malos desde el punto de vista agrícola, sistemas de propiedad, hábitats, medios ecológicos, poblamientos, así como disposiciones emanadas de los concilios generales y provinciales, de las autoridades civiles, liderazgos, misiones populares, etc." (Rodríguez Becerra, 2000: 23-25. Las negritas son mías).

La interacción de las diferentes disciplinas humanísticas, como si se trataran de diferentes neveros, al fundirse, van a alimentar el caudal del discurso histórico. Por eso creo que esta Tesis sólo es posible plantearla desde las Humanidades/Ciencias Sociales. Mas esto no entraña que la interdisciplinariedad se enarbole como una especie de bandera bajo la cual, se confundan una disparidad de elementos metodológicos provenientes de varios terrenos. Estos elementos metodológicos, acuñados en diferentes cecas de las Humanidades/Ciencias Sociales y consolidados como valor de uso, han de ser resellados en la metodología aplicada para historiar con fotografías, porque para trabajar con documentos fontales visuales no existe una fórmula magistral única aplicable de forma general, pues *cada tipología documental requiere una aproximación concreta, una crítica interna y externa específica y la depuración de unas técnicas que han de ser compartidas por los historiadores* (Riego, 2001b: 20). Y precisamente, para normalizar el uso fontal de los documentos visuales, considerados éstos fuentes del conocimiento en Historia, es necesario conocer el significado ideológico e histórico que tuvieron las fotografías en el momento en que fueron tomadas, así como los canales de difusión que tuvieron como medio de información visual.

Las fotografías empleadas para este trabajo han sido escogidas por su intrínseco valor documental, no por su valor estético y/o técnico, siempre subjetivo. El proceso de selección de las fuentes visuales no se vio condicionado por esos posibles valores,

sino por la potencialidad documental de las fotografías. No me preocupaba que algunas instantáneas de los estertores del XIX o del orto del XX tuvieran una escasa calidad técnica, y ello por varios motivos. Las sustancias químicas utilizadas para el proceso de revelado, con el paso del tiempo, se deterioran, afectando a la nitidez de las imágenes; pueden aparecer en primer término barreras visuales tales como cabezas de espectadores, estando la procesión en segundo término, pero al operador de la cámara le fue imposible hacer desaparecer ese obstáculo visual; asimismo, en la fotografía hay elementos como farolas, verjas, cristales, ramas, troncos de árboles, etc. que estorban la visión nítida de la procesión interfiriendo en la narración visual, mas el fotógrafo eligió ese encuadre y si, desde un punto de vista técnico la instantánea es deficiente, su valor documental no resulta alterado. Sensu contrario hay fotografías de una excelente factura técnica que no me han servido para el trabajo, ya que no reflejan aspectos de la procesión, sino un primer plano de una talla religiosa.

La selección de las fotografías de Semana Santa era la base piramidal de la Tesis, por lo que me planteé y replanteé qué fotos utilizar. Las periodizaciones en Historia tienen una fecha más o menos concreta de arranque y otra fecha de final, igualmente concreta o movediza, lo cual favorece el estudio, didáctica y docencia de esas parcelas históricas. Como opté por estudiar la evolución de la Semana Santa de Jaén a través de las fotografías como fuente documental, el análisis debía comenzar, forzosamente, a raíz de mediados del s. XIX, época de afianzamiento de la fotografía a escala nacional, regional y local. La primera fotografía de una imagen religiosa se realiza en 1859, aunque no se hará procesionando la efigie por la calle, sino en su iglesia. Será a fines del XIX en cuando *aficionados* jiennenses tomen instantáneas de cofradías efectuando su estatutaria estación de penitencia por las calles de la ciudad. Así, el kilómetro cero de la Tesis, en lo concerniente al estudio de la Semana Santa, surge en 1859 y en el decenio de 1860, ampliándose los márgenes y reforzándose el

firme en los diez primeros años del XX. Las fotografías tomadas en el s. XIX son extremadamente escasas, por ello multiplican su valor documental. Es a comienzos del XX cuando proliferan las instantáneas de Semana Santa, debidas a *aficionados*. Los años treinta suponen una cesura/(auto)censura en el fluir de placas fotográficas de *amateurs*, que, como ya he indicado, constituían el motor documental visual de la Semana Santa jiennense. ¿El motivo de este cuasi páramo fotográfico?, pues la delicada/tensa/ hirviente (según oscilaciones) coyuntura sociopolítica derivada del advenimiento de la II República.

En 1932, sólo las cofradías de la Expiración y de Nuestro Padre Jesús Nazareno *se atrevieron* a salir en procesión ante el cariz de los acontecimientos políticos, y "las cofradías de la Buena Muerte, la Santa Vera Cruz y el Santo Sepulcro de nuestra capital, suspendieron sus procesiones por temor a desórdenes y a falta de protección oficial" (Ortega, 1988: 107). En 1933, el Viernes Santo cayó en 14 de abril, fecha de proclamación de la República, y el Gobernador Civil de Jaén, tras reunir a los representantes comisionados de las directivas de las cofradías, les comunicó la intención de celebrar un acto conmemorativo de tal efeméride, y que además "[...]en evitación de conflictos le parecía que no deberían celebrarse esos actos [las procesiones]" (López Pérez y otros, 2001: 431). La Semana Santa de 1934 y 1935 sí discurrió con la totalidad de las cofradías en la calle, pero en 1936, otra vez en evitación de conflictos por lo caldeada de la situación sociopolítica, se suspendieron todas las procesiones.

Esto explica, primero, la práctica ausencia de testimonios visuales de procesiones pasionistas durante la Segunda República, pues las cofradías no salieron a la calle. Y segundo, los años que sí hubo procesiones, con mucha probabilidad los fotógrafos, ya fueran profesionales, o sobre todo *aficionados*, no se atrevieron a *significarse* empuñando

una cámara, por temor quizá a ser acusados de querer retratar a la gente, o de ser identificados como *reaccionarios*. Solamente he llegado a conocer una fotografía, y con la particularidad de estar *tirada* no a una imagen religiosa, sino a una persona que era todo un personaje en la ciudad: Emilio Cebrián Ruiz, director de la banda municipal, al frente de los músicos en una procesión de los años treinta.

Tras el forzoso paréntesis de la guerra civil, ya que Jaén permaneció en zona republicana hasta el final de la contienda, los fotógrafos, tanto profesionales como *aficionados*, en los años cuarenta, fotografían repetidamente la Semana Santa jiennense, aumentando considerablemente el caudal fotográfico existente, llegándose casi a desbordar en las décadas de los sesenta y setenta. Ante la oceánica extensión de documentación fontal visual disponible, decidí poner fin al kilometraje histórico, que arrancó a mediados del XIX, en 1978. La aprobación de la constitución española en 1978 apuntala el sistema democrático y las libertades, pero esa fecha, además de tener un eminente calado político, entraña un cambio interno y externo en las cofradías andaluzas y por ende jiennenses, comenzando a perfilarse la Semana Santa que se celebra actualmente. Ante el acopio de material fotográfico urgía seleccionar, pero ¿bajo qué criterio? Decidí utilizar todas las fotografías de procesiones pasionistas tomadas antes de la guerra civil, pues cada una de ellas supone un documento inestimable. A partir de los años cuarenta/cincuenta necesariamente había que coger un cedazo para cribar fotografías, por lo que escogí aquéllas que representaban procesiones, desechando las de temática cofrade no procesionista: actos litúrgicos, cultos cuaresmales, bendiciones de imágenes, etc. El hecho de fotografiar, sobre todo en las décadas de los cuarenta y cincuenta estos actos internos de las cofradías, porque no existen fotografías de este tenor antes de 1936, se vincula al nacionalcatolicismo imperante en España tras la guerra civil, mas como mi propósito era analizar la evolución de las procesiones, sólo me

interesaban fotografías de éstas. Sin embargo, el marasmo de documentación visual procesional obligaba a efectuar otra selección, por lo que desestimé utilizar fotografías de primeros planos de imágenes, aun procesionando por la calle, eligiendo sólo las de *ambiente*, es decir, las que reflejaran múltiples aspectos: nazarenos, visión general o parcial del paso procesional, espectadores, edilicia, bandas de música, autoridades invitadas, fuerzas de orden público, etc., etc.

Respecto a la documentación fotográfica manejada, los archivos consultados han sido:

1) Archivo Histórico Municipal.

2) Biblioteca del Instituto de Estudios Giennenses.

3) Archivo de la Agrupación de Cofradías y Hermandades de la ciudad de Jaén.

4) Archivos de las siguientes cofradías jiennenses (utilizo el apelativo más usual en lugar del nombre oficial, conformado por largos títulos honoríficos): Buena Muerte, Expiración, Nuestro Padre Jesús Nazareno, Entrada de Jesús en Jerusalén, Estudiantes, Magdalena, Silencio, Perdón, Vera Cruz, Santo Sepulcro, Yacente, Resucitado.

5) Colecciones particulares: algunas constituyen verdaderos archivos por la cantidad y calidad de documentos fotográficos. En el apartado de agradecimientos hago mención expresa de aquellas personas que se han brindado a dejarme sus preciadas

fotografías para ser estudiadas.

Merece ser destacado el *legado fotográfico Roselló* por formar los mimbres más recios de este trabajo en el periodo de los cuarenta/cincuenta hasta mediados de los sesenta. Jaime Roselló Cañada (se analiza su figura y obra en el capítulo de fotógrafos jiennenses), poco antes de su deceso en 1978, donó a la Agrupación de Cofradías de Jaén unos seiscientos documentos visuales, entre negativos y copias positivadas, de temática cofrade.

Un paso previo a la lectura de la fotografía es identificar qué elementos aparecen en ella, así como fecharla lo más aproximadamente como sea posible. Hay que conocer qué cofradía es la fotografiada, qué imágenes religiosas son mostradas, relacionar los nazarenos (caso de no aparecer imagen sacra) con la cofradía a la que pertenecen, bandas de música participantes, tipología de los soldados romanos, etc., y acto seguido, hay que localizar la calle o plaza por la que discurre la procesión, esto es, contextualizarla en el teatro urbano. Para una correcta identificación de las imágenes, no siempre es de gran ayuda el texto escrito por el autor de la fotografía, pues puede inducir a error. Esto se ejemplifica a la perfección en las fotografías estereoscópicas positivadas en soporte de cristal, pues en la placa, en el espacio *en blanco*, libre, sin impresionar, que queda entre ambas fotografías, ya que la estereoscopía utiliza dos fotografías semejantes que se visionan a la vez con ayuda de un visor especial, era frecuentemente usado por los fotógrafos, casi siempre *aficionados*, para escribir con tinta china, unas anotaciones identificativas de la instantánea, que solían ser el nombre de la imagen y/o el de la cofradía y también la fecha en que fue tomada la placa. Así, el conjunto de fotografía en soporte de cristal y el texto ológrafo constituyen un iconotexto, al mostrar un mensaje escrito (la identificación y datación) que puede influir en el investigador

a la hora de leer la imagen, provocándole equívocos si el texto es incorrecto, lo cual, según he comprobado, no es infrecuente, y ello porque el fotógrafo, cuando acometía el proceso de revelado, quizá lo hacía transcurrido un tiempo desde la toma, e identificaba erróneamente la imagen pasionista, si bien también cabe que no conociese a la perfección la totalidad de las imágenes procesionales.

La datación de las fotografías hay que realizarla con rigor y escrupulosidad extremos, ya que la contextualización, seriación y secuenciación de las fotografías en el terreno cronológico, tanto en los planos sincrónico y diacrónico, es vital para la construcción del discurso histórico, al poder realizar la lectura de la evolución experimentada por las procesiones desde finales del s. XIX hasta 1978. En ocasiones, esta fechación es exacta al poder establecer el año de la fotografía, bien porque el fotógrafo escribió en el reverso del papel revelado o en la placa de cristal el año, y tras la comprobación realizada el dato es correcto, o bien porque hay múltiples elementos que, a modo de guías visuales, coadyuvan a fechar la fotografía: estreno de una imagen o de un trono, autoridades civiles y militares que presiden la procesión, bandas de música intervinientes, personalidades invitadas, personajes muy conocidos en la ciudad, exorno floral específico de los tronos, etc., etc. Y cuando no es posible fechar el año concreto de la fotografía, he intentado insertarla en una horquilla temporal lo más estrecha posible, esto es, de dos o tres años. Por ejemplo, si albergo dudas de que una foto se hizo en 1945 o un año antes o después, la considero como un documento visual realizado entre 1944-46.

La razón de ser de este trabajo, estriba en llevar a la práctica una teoría y metodología para construir un discurso histórico a partir de la fotografía como fuente del conocimiento. Desde mediados de los años noventa del s. XX, la historiografía aboga por

equiparar la fotografía al resto de documentos fontales, incitando a los historiadores a trabajar con documentos visuales, a historiar tomando como base la imagen. Mas lo cierto es que esas propuestas historiográficas se quedaban en agua de borrajas, ya que la teoría no tenía un refrendo práctico. Los círculos universitarios, como mucho, aceptaban la entrada de nuevos soportes de información, de novedosas -aunque bien pensado ya no tanto- fuentes históricas, pero en la mayoría de los casos, no se les daba paso a las estancias principales, sino que eran relegadas al zaguán, al recibidor, al patinejo del edificio académico, y los profesionales, mayoritariamente, seguían la inercia covachuelista, manejando sólo textos escritos, el inveterado soporte de papel, dejando la fotografía para ilustrar, apoyar algunas ideas y romper la monotonía visual del texto histórico. Las propuestas historiográficas que animaban a investigar incorporando las fuentes visuales, quizá en algún caso se hacían de cara a la galería para cubrir el expediente, para subirse al carro triunfal de las novedades conceptuales y metodológicas, para dar la impresión de que se está a la última. Pero las que pueden reputarse como sinceros planteamientos teóricos y metodológicos, aportaron unas pistas válidas, faltando sólo ponerse manos a la obra y confeccionar una metodología. Este trabajo da un paso adelante, franquea la línea de la teoría y se adentra en la zona de la práctica: la evolución de las procesiones de Semana Santa de Jaén a través de la fotografía.

Mas creo pertinente hacer una puntualización. No me embarga un espíritu paulino, en el sentido de, al estilo de un Saulo/Pablo de Tarso, haberme caído del caballo deslumbrado por la resplandeciente luz de la fotografía, descubriendo que la verdad, como fidedigno reflejo del pasado reside en ella y nos hace libres epistemológicamente. No me invade la fe del converso, de quien renuncia a otras fuentes históricas, por considerarlas cavernícolas, y se fascina y obsesiona con la novedad por el mero hecho de serlo, por la vanguardia teórica y metodológica. No. Eso sería una puerilidad académica, una majadería

intelectual, un dislate a la hora de historiar y un toreo de salón historiográfico. Lo que planteo es, metodológicamente, la normalización de la fotografía como documento fontal, lo que conduce a considerarla en un plano de igualdad con el resto de fuentes históricas. No hay que extasiarse ante la imagen y renegar de la documentación escrita. Lo que he hecho es considerar la fotografía como fuente primaria, sirviéndome de otras fuentes secundariamente para la construcción de mi discurso histórico.

**Notas**

1.- Esta forma de citar documentos fotográficos será la utilizada en la Tesis. Dentro de los corchetes figurará la identificación alfanumérica de las respectivas fotografías del corpus documental.

### 1.3. La fotografía de Semana Santa como fuente histórica y etnográfica

Desde finales de la década de 1970, en España se vive una auténtica eclosión de estudios, muchos de ellos monográficos, concebidos bien como historia local, que puede ser localista o insertarse en un discurso nacional, o como un soporte, un banco de datos de temas generales. Pérez Garzón (1999) sintetiza las posibles causas:

1) La organización del Estado de las Autonomías, consagrado constitucionalmente, ha permitido, desde fines de la década de 1970, dedicar generosas partidas presupuestarias en investigar y publicar materias acotadas a los nuevos espacios

políticos emanados, y ello porque se ha consolidado un mercado editorial autonómico y local que deglute con avidez todo lo relacionado con las *señas de identidad* propias, constituyendo la historia del entorno más próximo algo paradigmático. Además, los planes de estudios en los tres niveles de enseñanza -primaria, secundaria y universitaria- potencian el conocimiento de las ciencias sociales encuadrada en los respectivos ámbitos autonómicos. E igualmente, los ayuntamientos, tras las elecciones democráticas de 1979, desde la plataforma de las concejalías de cultura, han fomentado enormemente la historia local (municipal) con fines divulgativos, académicos y también, para configurar unas señas de identidad autóctonas.

2) En la España democrática, las diferentes instituciones públicas de ámbito municipal y provincial, se han encargado, en muchas localidades, de reformar y dignificar los archivos históricos, generándose unos espacios investigadores con unas adecuadas instalaciones y con unos fondos catalogados. En la ciudad de Jaén son un buen ejemplo el Archivo Histórico Municipal, el Archivo Histórico Provincial y el Archivo, Biblioteca y Hemeroteca del Instituto de Estudios Giennenses. La formidable riqueza agazapada tras los fondos documentales de este tipo de archivos, ofrecía un atractivo de primer orden, parangonable a un Dorado, a una tierra de resonancias míticas, para un puñado de historiadores residentes en estas ciudades de provincias, deseosos de aportar su visión, desde la perspectiva local, de la Historia de España, tras haber sido manipulada durante la dictadura franquista. Estos investigadores locales aplicarán, en ocasiones, metodologías harto interesantes y renovadoras, mas "con resultados brillantes pero siempre sin continuidad, porque la atomización y el vaivén se convierten en el carácter dominante de nuestra actual historiografía" (Pérez Garzón, 1999: 344).

Existiría, a mi entender, una tercera causa que interactúa con las dos

anteriores:

el incremento de titulados universitarios, formados en las múltiples universidades provinciales nacidas en la España de los años noventa. En el campo de la Historia esta fluencia de licenciados provocará que, muchos de ellos, se anclen en su ciudad natal por desplegar en ella su actividad profesional; y sobre todo, la nueva hornada de profesores universitarios y de enseñanza secundaria, hallará en la temática de corte local unas posibilidades fastuosas a la hora de publicar, de indagar en zonas históricas virginales, de *hacerse un nombre* en los círculos intelectuales capitalinos y provinciales. No obstante, esta explosión en el número de estudios locales, provinciales y autonómicos no siempre constituye una ecuación bien resuelta, pues bajo tamaña proliferación de trabajos puede que:

"[...]haya sobrevivido una erudición decimonónica -heredera de rancias fórmulas de cronistas oficiales- en la que no ha calado ningún tipo de renovación metodológica y que, sin embargo, ha servido para reinventar identidades *localistas, provincialistas o autonomistas* de muy diverso e inesperado cariz" (Pérez Garzón, 1999: 345).

Manuel Suárez (1999) abunda en esto al señalar que *el peso del localismo y de la regionalidad, tan vivos desde la transición, han tenido su propia versión en la investigación histórica, dejando a un lado la historia nacional como sujeto activo de la reflexión historiográfica* (Suárez Cortina, 1999: 330). Pero no sólo eso, sino que esta hinchazón, sobredimensionamiento? de trabajos de este tipo puede llevar -como de hecho lleva- a interpretaciones/manipulaciones por parte de intereses políticos, que permanecen ajenos al plano académico:

"[...]el peso creciente que la historia regional/local alcanza en las mismas [la historiografía española y europea], que lejos de estimular su dimensión regionalista/nacionalista la historiografía, en su versión académica, ha venido a constituir un freno al uso y abuso del pasado para el proyecto identitario de determinados grupos regionalistas[...]la historiografía no constituyó solamente el instrumento de recuperación del pasado, sino, sobre todo, la **afirmación de una personalidad propia** destinada a fortalecer las instancias oficiales de la nueva estructura territorial y política" (Suárez Cortina, 1999: 320. Las negritas son mías).

Y es que, desde los primeros años de la democracia, la investigación histórica jugará un papel preponderante en la ingeniería que construya el edificio de la conciencia *social de un país democrático, y ello como recuperación de un pasado que había sido deformado por la experiencia histórica española del s. XX; como instrumento de "*rescate*" de determinadas conciencias regionales o nacionales como instrumento social de cristalización de identidades* (Suárez Cortina, 1999: 317). Bajo el cobertor del sistema democrático, y en un clima/clímax de estallido de libertades *va a surgir un enorme interés por el conocimiento de las culturas que en cierta manera justificará el mapa autonómico; la fiesta* [se incluye la Semana Santa] *va a aparecer como el primer recurso a este efecto y la demanda social empieza a plasmarse en ofertas editoriales y en apoyos de las instituciones autonómicas recién creadas* (Rodríguez Becerra, 2000: 20).

La fotografía como documento cumpliría una serie de funciones (Boadas y otros, 2001), de las cuales entresaco, por ser interesante para este trabajo, la *función de registro*, que muestra los hechos en el momento en que se producen, lo cual consolida la

función informadora de la fotografía, al contener un caudal de información histórica. Esta función de registro, la primigenia que tuvo la fotografía, consistió en reproducir exactamente la realidad como recuerdo para la posteridad. Las fotografías *referenciales* (Boadas y otros, 2001: 136) englobaron unos temas concretos, descollando los retratos individuales, pues éstos iban a nutrir los álbumes decimonónicos mediante la popularización de las tarjetas de visita, conformando una fotografía *de catálogo*, distinguiéndose las especialidades siguientes: fotografía de patrimonio (lugares y gentes de **aquí**), fotografía de viaje (lugares y gentes exóticos y desconocidos), retratos de famosos (políticos, militares, actores, músicos, monarcas...), y fotografía de hechos de actualidad. Así, la fotografía de patrimonio sería la que capta "gentes típicas pertenecientes al ámbito más próximo de las personas" (Boadas y otros, 2001: 139). Y la eclosión de esta especialidad fotográfica, en la que se enmarcarían las fotografías de Semana Santa *se explica en parte por el afán romántico de conservar la memoria de un presente que está cambiando al ritmo trepidante impuesto por el proceso de industrialización*, pero a la vez, esta fotografía del patrimonio llevaría incrustada una función de registrar hechos de actualidad, porque los fotógrafos de ámbito local, tanto profesionales como *aficionados*, tomarían instantáneas de *aquellos sucesos que interesaban a sus conciudadanos y que servían de algún modo para romper la monotonía de la vida cotidiana* (Boadas y otros, 20001: 142), siendo las procesiones pasionistas (como fiestas) un acontecimiento idóneo *para dejar un recuerdo en papel revelado de aquellos hechos especiales que la gente ha vivido directamente o que ya conoce*. Los aficionados que tomaron fotografías de cofradías en la calle, hacían una fotografía personal, recluida en la esfera privada, ya que no les movía afán de comercialización o publicación a toda costa, sino que disfrutaban visionándolas en reuniones particulares, pues las instantáneas tomadas hacían referencia a sus recuerdos y vivencias, reforzando los lazos identitarios individuales y colectivos de esos aficionados: la Semana Santa es una religación con la ciudad, con sus

tradiciones y costumbres, que, como fiesta, permite ensamblar la memoria individual en la memoria colectiva.

La noción misma de registro de la fotografía otorga la posibilidad de fijar lo memorable, y la imagen se convierte sutilmente, sibilinamente, *en emblema, o quizá más, en alegoría, pues las imágenes de guerra no muestran muertos sino la muerte, y las fotografías antropológicas no exploran la heterogeneidad de las prácticas, sino la existencia del otro o de lo otro* (Mier, 1998: 63). Y aplicando este razonamiento a las fotografías de Semana Santa, el documento visual, desplegando su potencialidad alegórica, informaría acerca, no de una cofradía en particular, sino de la Semana Santa como concepto totalizador.

La fotografía, desde su invención en el s. XIX, irá embrazada de los usos políticos y sociales que exudarán las distintas estructuras de poder, ya que la fotografía será una nueva forma de comunicación/información, y como tal, utilizada sociopolíticamente. En este sentido se posiciona González Hernández (1991) al entender que: "[...]*lo político* se extiende a todos los campos (cultural, social, económico) y se debe estudiar como un fenómeno complejo en el que estos y otros factores se tengan presentes y sean abordados con la metodología más adecuada" (González Hernández, 1991: 221). Además, la masiva difusión de las imágenes de la realidad contribuirá a *construir un imaginario colectivo sobre la propia realidad* (Riego, 2001b: 34), entendiendo Bernardo Riego el concepto -difuso- de *imaginario* en el sentido en el que lo plantea Evelyne Patlagean (1988):

"[...]conjunto de representaciones que desbordan el límite trazado por los testimonios de la experiencia y los encadenamientos deductivos que éstos autorizan. Lo que significa que cada cultura, y por tanto cada sociedad, e incluso cada nivel de una

sociedad compleja tiene su imaginario" (Patlagean, 1988: 302).

Esta lenta construcción de un imaginario colectivo vendría refrendada y, al mismo tiempo reforzada, por la difusión de fotografías, en nuestro caso de procesiones de Semana Santa, puesto que *el nivel de sociedad compleja* serían los fotógrafos *aficionados*, algunas veces cofrades, que se repartirían entre sí sus instantáneas para verlas individual y grupalmente, difundiéndolas después en prensa y revistas jiennenses, y también, repartiéndolas entre sus amistades de los círculos cofradieros. Por lo que, a medida que este proceso de reparto y contemplación fotográfica se extendía en el tiempo e implicaba a más personas, el *imaginario colectivo cofradiero* se compactará, llegando un momento, en el s. XX, en que las fotografías de procesiones semanasanteras cumplan una función de retroalimentación en la mentalidad de los cofrades: las procesiones *reales* habrán de parecerse a las *fotografiadas*, porque son las que están injertadas en el imaginario colectivo.

En Jaén, desde mediados de los años ochenta, han aparecido múltiples publicaciones cofradieras no veniales destinadas, casi siempre, a ser, digamos, *consumidas endogámicamente*, esto es, a editarse por cofradías, escritas, distribuidas y dirigidas a la nómina de *hermanos* de cada cofradía en particular. Estas publicaciones adoptan el formato de boletín informativo, con un número de páginas que oscila entre treinta y ochenta (e incluso más), y su contenido alterna lo textual con lo visual. El texto es, sin paliativos, laudatorio, apologético, hagiográfico (en su sentido etimológico y lato), ensalzador de las realizaciones de la Junta de Gobierno, esto es, la directiva de la cofradía, a nivel espiritual y sobremanera material: estrenos de enseres procesionales, fundación de bandas de cornetas y tambores y agrupaciones musicales, esplendor de los actos cultuales y culturales organizados por la hermandad, poemas *emotivos*, artículos *sentidos de vivencias cofrades*, etc., etc., etc. Y

conjuntamente, se publican en cada boletín cofrade un haz de fotografías *modernas* y *antiguas*. La consideración de *moderna* para una fotografía es muy elástica, aunque podríamos establecer que ésta debe tener un máximo de 15-20 años, y esto es muy discutible, pues depende de qué acontecimiento del microcosmos cofrade se trate. Las *fotos antiguas* son anheladas con ardor de explorador del polo, de escalador del Everest o buscador de pepitas áureas, pues esas *fotos antiguas* tienen un valor ambivalente:

1) Valor estético: se admira la belleza de las imágenes, de los tronos (de los diferentes periodos históricos), de los itinerarios antañones, etc. Serían el tarro de las esencias permanentes de la cofradía, su espíritu singular, el estilo propio y diferenciador del resto de hermandades.

2) Valor de comparación positiva: se realizaría una minuciosa confrontación de cómo es la procesión en la actualidad y cómo era *antiguamente*. Se ponderan los cambios *a mejor*, la evolución enriquecedora, la incorporación de tallas procesionales nuevas sustitutas de *antiguas/viejas*, los nuevos tronos mucho más ricos artísticamente, con unos adornos fastuosos y barroquizantes, el exorno floral mucho mejor que el *antiguo*, tan paupérrimo y *cateto*, el orden de las filas de nazarenos frente a lo que consideran el *caos de las procesiones antiguas*, etc., etc. Esta -interesada- confrontación es hecha por dirigentes cofrades que, para recalcar su labor positiva, no dudan en ridiculizar lo *antiguo*, tildado de andrajoso, provinciano, decadente, apolillado, etc., para ensalzar lo *nuevo*, es decir, lo realizado bajo su mandato. Es conveniente recordar que la catalogación de fotografías *antiguas* y *modernas*, más que responder a etapas sociopolíticas, a mi juicio, tiene que ver con una mera cuestión biológica/cronológica: las fotos de la transición democrática son *nuevas* para los cofrades veteranos y *antiguas* para los jóvenes, y las fotos de los años

cincuenta/sesenta están, para los cofrades más veteranos, en el filo de la navaja de lo *antiguo/moderno*, mientras que las fotografías anteriores a la guerra civil son metidas, por todos los cofrades, en el cajón conceptual de lo *antiguo*.

3) Valor de comparación negativa: la consabida confrontación de fotos llevaría a un grupo (minoritario?) de cofrades de edades variables, no necesariamente elevadas, a poner el grito en el cielo al encastillarse en la manriqueña postura de que cualquier tiempo pasado fue mejor, puesto que las procesiones actuales han perdido y desvirtuado las esencias tradicionales, *copiando modas foráneas*, traicionando la pureza tradicional, autóctona, *de toda la vida*, abandonando los modos locales, hiperespecíficos, distintos a los de cualquier localidad provincial o extraprovincial, que se caracterizaban por la sencillez y la austeridad, y que han sido sustituidos por modos foráneos, alóctonos, que desdibujan las tradiciones *seculares*. Las fotografías *antiguas* serían enarboladas con un espíritu melancólico, nostálgico, elegíaco por lo que fue y ya no es, aunque también con un sentimiento de hostilidad manifiesta hacia los derroteros por los que se está dirigiendo la Semana Santa de Jaén, constituyendo estas fotos *antiguas* el banderín de enganche para luchar, incruenta y conceptualmente, en defensa de la tradición y en contra *de lo que viene de fuera*, con el deseo de que las aguas vuelvan a su cauce.

Las fotografías se publican bien ilustrando artículos, por lo que son meros acompañantes de los textos, o bien en secciones especiales que recogen la *historia* de la cofradía (fotos antiguas) con un pie de foto aclaratorio. Estas secciones, que están presentes en la totalidad de boletines cofradieros, también aparecerá en el boletín de la Agrupación de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Jaén, el órgano coordinador cofrade conformado por representantes de todas las cofradías jiennenses, denominado, primero *Santo Rostro*, entre

1991-1995 y desde entonces *Pasión y Gloria*. A mitad de la década de 1990, aprovechando el *boom* de la fotografía antigua en el plano historiográfico, se publicó la obra *Semana Santa en Jaén. Crónica fotográfica de un siglo de piedad y tradición* (Lara; Sánchez, 1996), un libro que recopila unos pocos centenares de fotos *(antiguas* y *modernas*) relacionadas con las cofradías jiennenses, y que sigue el sistema de acompañar cada foto con un pie de foto, breve o más o menos largo, aclaratorio, descriptivo, que fecha, aproximadamente en ocasiones, las imágenes que se contemplan. Esta obra, planteada divulgativamente, no se estructura en temática alguna, sino que intercala fotos a modo de teselas que formaran un gigantesco mosaico cronológico.

Una vez visto esto, salta a la vista que la publicación de fotos *antiguas* en los boletines cofradieros, como órganos de expresión de las respectivas hermandades, no es algo inocente, sino que responde a unas intenciones predefinidas, a unas motivaciones, encontradas en algunos casos, que tienen correspondencia con la tríada de valores anteriormente descritos:

a) Móvil narcisista: la contemplación de fotografías se plantea meramente desde una perspectiva esteticista. Este móvil no es un compartimento estanco, pues también es conjugable con los dos siguientes. Susan Sontag (1981) escribirá, con agudeza, "que el tiempo acaba por elevar a las fotografías, aun las más torpes, a la categoría de arte", es decir, que, por el mero hecho de acumular años, cualquier foto termina por ser apreciada artística y documentalmente.

b) Móvil reafirmador: se produce una afirmación/reafirmación, harto satisfactoria, de la estética de la procesión actualmente frente a la estética *pobretona* que

muestran las fotos *antiguas*.

c) Móvil nostálgico: la comparación fotográfica, que refleja el hoy y el ayer, *antaño y hogaño*, gusta decir en estos círculos, destila sentimientos nostálgicos, melancólicos, suspirantes por cómo eran las procesiones *de antes*, devaluadas, tergiversadas y mutadas por la estética copiada de otros lugares, que se estila en la actualidad, arrancando esta *actualidad* desde finales de los setenta y comienzos de los ochenta del XX. Este móvil provoca la reactivación de los recuerdos individuales y colectivos, es pues un *revival* nostálgico.

Ya ha quedado consignado con anterioridad que las fotografías que me interesan son las de procesiones, puesto que este trabajo estudia la evolución de la Semana Santa jiennense a través de los documentos fontales fotográficos. El interés investigador se focaliza en las procesiones de Semana Santa, es decir, en las procesiones pasionistas. Por lo que es preceptivo definir correctamente una serie de conceptos cofradieros que van a aparecer repetidas veces en este trabajo.

*Cofradía* y *hermandad* son voces que conviven en relación sinónima o parónima en el marco de la Semana Santa. Una cofradía es una asociación pública de seglares integrada en el seno de la Iglesia Católica, constituida para tributar culto externo a una imagen o imágenes religiosas, y sus reglas o estatutos están redactados bajo la reglamentación del Derecho Canónico, por lo que la cofradía permanece bajo la autoridad episcopal correspondiente. Cofradía deriva del latín *co-frates*, esto es, *con los hermanos*. Y la voz hermandad hace referencia a la vida interna de la cofradía, a las relaciones fraternales entre cofrades, a la vida de hermandad realizada, en armonía y sintonía con la letra y espíritu

de los estatutos, es decir, las reglas aprobadas canónicamente, que rigen y organizan todos los aspectos de cada cofradía, tanto en su vertiente privada como pública.

La cofradía, una vez al año, en el día de la Semana Santa que marcan sus estatutos, se organiza en procesión para salir a la calle, en estación de penitencia, para rendir culto público a su imagen o imágenes titulares. La procesión sale de un templo y se encierra en esa misma iglesia, y discurre por un itinerario urbano prefijado, pues incluso se establece, con bastante exactitud, el horario en el cual la procesión pasa por una determinada calle o plaza. Ese cortejo procesional, o estación de penitencia, está conformado por las imágenes religiosas, que se disponen sobre *pasos* o *tronos*, y también por los cofrades, que *salen* de nazarenos o de cualquier otra forma penitencial. En los apartados correspondientes, serán analizados con pormenor los distintos elementos que componen una procesión.

La característica principal de una procesión pasionista(1) jiennense, en tanto en cuanto andaluza, es por consiguiente la plástica desplegada en el entramado urbano, porque de entre las manifestaciones cultuales de una comunidad, *en Andalucía destacan sobremanera las procesiones de la Pasión de Jesús*, ya que la fiesta de la Semana Santa *llena las ciudades de una abigarrada multitud que sigue a las imágenes en su discurrir por las calles* (Rodríguez Becerra, 2000: 50). Las procesiones pasionistas, asimismo, se distinguen de las romerías(2), pues estas manifestaciones de religiosidad popular entrañan una procesión de gloria que por fuerza sale del caserío, del núcleo urbano, para dirigirse al campo, al lugar donde se enclava una ermita en la que se guarda la imagen religiosa. Se trata por tanto de una dualidad campo/ciudad que no existe en las procesiones de Semana Santa, que constituyen un fenómeno exclusivamente urbano.

Tras esta exposición, qué puede suponer para la Historia el estudio, desde las Humanidades/Ciencias Sociales de la evolución de la Semana Santa de Jaén a través de los documentos fontales fotográficos? Entiendo que una panoplia de aportaciones:

1.- Las procesiones, como organismo vivo, no son un islote de tiempos pretéritos, un cuerpo momificado sacado a airear en Semana Santa, sino algo sujeto a transformaciones que refleja los avatares de diferentes etapas históricas. A este particular, destaco la reflexión de Carlos Colón Perales (1998), quien integra en su discurso textos de Karl Jaspers (1985):

"Creemos firmemente que la *Historia es el pasado claro para los hombres, ámbito de apropiación del pasado y conciencia del futuro*, y por ello es *el fundamento ya asentado al cual quedamos vinculados cuando no queremos disolvernos en nada* (Jaspers); y que *la tradición es la forma en que se hace patente la historia* (id.). Creemos que en el conocimiento de la primera se garantiza el respeto consciente y reflexivo (no acumulativo y automático, que no toda tradición es útil) a la segunda, y que en ello está una de las claves de preservación de la Semana Santa" (Colón, 1994: 42).

2.- Una procesión pasionista es producto de flujos bidireccionales: del pueblo a la elite y viceversa. Hay elementos aportados por las clases populares y otros por las elites políticas, sociales -burguesas y/o aristocráticas-, económicas y artísticas de cada periodo histórico.

3.- La sociedad jiennense interactúa en la conformación de las procesiones en cada periodo de la Historia, de forma que las estructuras sociopolíticas, económicas y

mentales influyen decisiva y radicalmente en las estaciones penitenciales. Las procesiones de Semana Santa no son ajenas, en modo alguno, al tiempo que les toca vivir. Las procesiones pasionistas, como cristalización de la cultura andaluza contemporánea, deben parte de su estabilidad y auge actuales *a que su contenido expresa una superposición de temporalidades, donde se entrelazan rasgos con una antigüedad de siglos con otros generados en nuestros días, de manera que son fenómenos rigurosamente contemporáneos y no meras supervivencias del pasado* (Moreno, 1999b: 181). Isidoro Moreno (1999b), para referirse a las cofradías y hermandades andaluzas en la actualidad, prefiere usar la expresión *modernidad tardía* en lugar de *postmodernidad*, pues considera el primer término menos ideologizado que el segundo.

4.- Las procesiones pasionistas, al ser manifestaciones rituales externas con adherencias musicales, militares, sociales, políticas, etc., no son, en términos del romanticismo nacionalista, el *alma indeleble* del pueblo jaenero, ni el tarro de las esencias o la expresión más preclara del jaenismo, ni tampoco algo fieramente autóctono que no admite contaminaciones -en sentido etimológico- de elementos extrajiennenses. Las procesiones pasionistas sí serían, no obstante, un fuerte marcador de identidad local, y en todo caso, un marcador algo más diluido de identidad regional, ya que ayudan, a un sector poblacional, a sentirse perteneciente e identificado a un *locus* y a una cultura. Lo importante para este trabajo es que la conformación de las procesiones pasionistas fluctúa en función de los periodos históricos.

Ésta es la columna vertebral de mi hipótesis de trabajo.

**Notas**

1.- Es importante hacer un distingo entre procesiones *pasionistas* y procesiones *de gloria*. Las primeras se refieren a las cofradías penitenciales, de Semana Santa, y las segundas a las cofradías no penitenciales, esto es, todas aquéllas que rinden culto a una advocación y no procesionan en Semana Santa, sino en otra fecha, coincidiendo con la onomástica de la imagen venerada, con una fiesta religiosa del calendario eclesial o con una efeméride especial. En Jaén se celebran anualmente múltiples procesiones de gloria, a saber: Virgen de la Capilla, Virgen del Carmen, Virgen del Rosario, Cristo de Chircales (Cristo *del Arroz*), etc. Estas procesiones, que no tienen por tanto la consideración de estaciones de penitencia, al no celebrarse durante la Semana Santa, no son objeto de estudio en este trabajo, si bien la metodología contenida en él podría aplicarse perfectamente al análisis de estas procesiones de gloria jiennenses.

2.- Las procesiones romeras tampoco entran en la órbita de este trabajo, si bien, para ellas, para las romerías, es igualmente aplicable la metodología seguida en la Tesis, constituyendo, a mi entender, ese hipotético estudio algo sumamente interesante.

## II. INVENCIÓN, DESARROLLO E INTRODUCCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

### 2.1. Los inicios

En puridad, la experimentación en aras de lograr captar imágenes de la realidad mediante procedimientos mecánicos se retrotrae al s. XVIII, desarrollándose métodos prefotográficos como la *cámara lúcida*, el *espejo gráfico* o el *fisionotrazo*. Mas será en el recién estrenado s. XIX, cuando distintos investigadores trabajen con diversos productos químicos para intentar fijar en soportes materiales la luz. Joseph-Nicephore Niépce (1765-1833) es el autor de la que se considera la primera fotografía: *Vista desde la ventana*, obtenida en 1826, requiriéndose ocho horas de exposición a plena luz del día para sensibilizar la placa. Y coetáneos de Niépce serán el norteamericano William Henry Fox Talbot (1800-1877), y el francés Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), que anunciaban a bombo y platillo sus *dibujos fotogénicos* y *diorama* respectivamente. En 1837 Daguerre logra retener la imagen de un bodegón, que se reputará como el primer daguerrotipo. El método inventado y desarrollado por Daguerre se propagaría con enorme rapidez por diferentes países, y en lo que respecta a España, sería Barcelona la ciudad pionera en realizar un daguerrotipo, concretamente el 10 de noviembre de 1839, repitiéndose al día siguiente en Madrid el acontecimiento.

En 1839, el invento es presentado públicamente en la Academia de las Ciencias de París y Daguerre escribe un manual, que se reeditará profusamente y traducirá a varios idiomas, explicando en él los pormenores técnicos, difundiendo así la práctica del daguerrotipo y señalando el inicio del fenómeno fotográfico como un medio gráfico útil y expandible, *suponiendo el inicio de la fotografía como un fenómeno realmente universal* (Kurtz, 2001:86). Esta universalización del hecho fotográfico tendrá su refrendo en las

propias fotografías, que conformarán una especie de galaxia paralela a nuestra vida, dispuestas siempre a *hablar* y a revivir el momento contemplado, pues todas esas imágenes son capaces de regenerarse constantemente en el proceso de cada contemplación (Doctor, 2000: 11).

### 2.1.a. El daguerrotipo

Desde el punto de vista técnico, un daguerrotipo consistía en exponer una placa de cobre a la luz solar durante un lapso de tiempo, colocando ante dicha placa una lente focal con la misión de filtrar las imágenes, ya sean de personas, objetos, paisajes, etc., expuestas frente a ella. Esta placa de metal de cobre tenía una de las caras extremadamente pulimentada y limpiada con ácido nítrico dilatado. Acto seguido, la placa, previamente emulsionada, era depositada en una caja, quitando a continuación el obturador de la lente acromática para permitir que la luminosidad diurna llegara a la placa, siendo habitual que el tiempo de exposición frisara los diez minutos en la década de 1840, acortándose en el decenio de 1850 las exposiciones, logrando que éstas durasen entre dos o tres minutos si el día estaba nublado o bien entre veinte y treinta segundos si las condiciones metereológicas eran óptimas. El interior de la caja estaba lleno de cristales de yodo convertidos en vapores que formaban yoduro de plata sobre la cara de la placa pulida, sensibilizándola a la luz y confiriéndole una tonalidad dorada (Castellanos, 1999:66).

Después, la placa era introducida en una caja de revelado que disponía de un quemador con mercurio que se calentaba formando vapores que positivaban la imagen, al

depositarse el vapor en las zonas que habían permanecido más expuestas a la luz. Y para fijar definitivamente la imagen, se lavaba esa cara de la placa con hiposulfito o cloruro de sodio, o sea, sal común, procediendo al final con una limpieza a base de agua caliente destilada (Molinero, 2001:37). Hay que remarcar que este procedimiento aparejaba el peligro de una intoxicación debido al manejo del vapor de mercurio. La forma adecuada de mirar el daguerrotipo resultante es desde el lado izquierdo, pues si se observa de frente semeja un negativo, y si se contempla desde la derecha, parece que es mitad positivo y mitad negativo. Asimismo, la imagen obtenida estaba invertida, y además, era única, es decir, no era susceptible de copiarse, lo cual constituía su mayor contrariedad.

Los daguerrotipos requerían un manipulado muy delicado, ya que el más leve roce en su superficie producía un arañazo, una pequeña abrasión, dejando una huella permanente, motivando que fueran protegidos tras un cristal estuchado y/o enmarcado, entregándose así a la clientela, pues una placa sin esta protección se deterioraba con celeridad por oxidación. Los tamaños habituales eran 1/6 y 1/9 de placa, 7 x 8 y 5 x 6 cms. respectivamente, si bien los había de un tamaño más grande, los de placa completa, con unas medidas de 11 x 21 cms. Y en lo concerniente al precio, un daguerrotipo medio venía a costar unos veinte reales, cifra que podía multiplicarse por más de diez en ocasiones.

La mayoría de los daguerrotipos serán retratos, por lo que un hecho a tener en cuenta va a ser la pronta alianza, trabada ya en la década de los cuarenta del XIX, entre daguerrotipistas y pintores, pues éstos últimos *iluminarán*, es decir, colorearán, dichos retratos, asemejándolos a las miniaturas pictóricas, tan en boga en la segunda mitad del s. XIX. Esta intervención de la paleta y los pinceles tenía como objeto retocar la imagen, que por lo general salía deslucida y feblemente impresionada en algunos lados, consiguiendo un

híbrido entre daguerrotipo y pintura muy del agrado de la clientela de mediados de la centuria decimonónica, porque los códigos estéticos eran los marcados por la pintura.

El arte de Daguerre(1) llegará a Jaén de la mano de los fotógrafos transeúntes. Éstos eran, mayoritariamente, extranjeros que recorrían la geografía nacional haciendo retratos, permaneciendo algún tiempo, tal vez días, semanas o meses, en diversas poblaciones y actuando como difusores de la técnica fotográfica al dejar en algunos lugares discípulos, pues enseñaban el procedimiento a seguir y vendían el material básico necesario para fotografiar.

Sólo a partir de 1840 habrá un cierto interés del Estado por realizar un plan nacional de mejoras en los transportes terrestres, y como consecuencia, cuando en 1840 se abra la carretera Jaén-Granada, la capital del Santo Reino quedará comunicada con una ciudad que era un poderoso imán para los fotógrafos, tanto por su riqueza patrimonial como por el *exotismo* de los monumentos andalusíes, y de ese modo, llegarán a la urbe jiennense los fotógrafos transeúntes que se encaminaban a tierras granadinas. Y es que el estado de las carreteras provocaba que cada viaje se elevase a categoría de aventura, y ello no sólo por la incomodidad de los coches de punto, sino también por las interminables y fatigosas jornadas para cubrir mínimos trayectos. Desde 1865 se introducirá una jerarquía viaria, diferenciando las carreteras del Estado -de primer, segundo y tercer orden-, provinciales y caminos vecinales, reactivándose en la década de 1880 la construcción de carreteras, sobremanera las de tercer orden, que eran los auténticos enlaces entre localidades. En la provincia de Jaén, hacia 1887, las carreteras de primer orden ocupaban 242 kms., las de segundo 271 kms. y las de tercero 155 kms., aunque en este último caso existían 227 kms. en proyecto (Garrido, 1994: 321). La expansión del trazado ferroviario aportará comodidad, seguridad y celeridad a

los desplazamientos de los fotógrafos transeúntes, pero será en el quinquenio 1860-65 cuando se produzca la conexión ferroviaria con la apertura de las líneas que unían las estaciones de Córdoba-Vilches y Venta de Cárdenas-Manzanares, y en los cinco años siguientes la provincia quedará conectada con Madrid mediante raíles.

La arquitectura conceptual romántica dará pie a que un buen puñado de viajeros ilustrados con veleidades fotográficas, franceses e ingleses sobre todo, vengan a España atraídos por los vestigios históricos (el patrimonio monumental), lo pintoresco y lo exótico como galvanización del alma genuina de los pueblos españoles, que resistían a mediados del XIX los embates de la modernidad y del progreso acelerado que invadía otros países europeos.

Los fotógrafos transeúntes que en los años cuarenta y cincuenta del XIX arribaban a Jaén, montaban sus estudios en las habitaciones de las fondas en las que se hospedaban, siendo en principio sólo imprescindible en tales habitáculos la existencia de una ventana por donde penetrase la luz del sol. Esos transeúntes se dedicarán profesionalmente al ejercicio de la fotografía, retratando a personas al principio individual y luego también grupalmente, confiriendo a la práctica fotográfica una finalidad comercial y propalando el nuevo arte. Esta vía de propagación del invento de la fotografía, a la postre, será imprescindible en Jaén, haciendo una labor de vanguardia del arte de Daguerre, pues hasta algunos años después no se abrirán los primeros estudios fotográficos con carácter estable en la ciudad, que serán los núcleos que asumirán la creciente demanda de retratos.

Se conocen tres daguerrotipos, de dos hombres y un muchacho, realizados en Jaén (Lara; Lara López, 2001: 26-27), de autoría anónima y datables entre 1855 y 1860,

estando todos ellos iluminados. Lo que sí ha sido posible identificar es a dos de los personajes, que pertenecieron a la familia Balguerías. Empero, sí se conoce la labor de un daguerrotipista jiennense (Piñar, 1997), Manuel de la Paz Mosquera (1832-1906), que insertó un anuncio en el periódico granadino *La Constancia* el 6 de junio de 1855. De la Paz Mosquera unía a su faceta daguerrotípica la de pintor, por lo que era un consumado iluminador de retratos, y ofertaba unos precios muy económicos por sus trabajos, oscilando entre 12 y 26 reales. Sin embargo, Manuel de la Paz Mosquera pretirió la práctica de la fotografía y retomó en exclusiva la pintura, llegando a ejercer como profesor de dibujo en varias instituciones culturales y académicas de Jaén (Bachiller, 1886:188).

**Notas**

1. Efectivamente, considero la fotografía, desde sus inicios daguerrotípicos, como un arte, y no como una mera técnica. Este debate maniqueo fotografía: arte o técnica?, suscitó enconadas posturas desde los balbuceos fotográficos, librándose polémicas, a veces de un sorprendente enconamiento entre los defensores a ultranza y detractores de la fotografía. Esta dicotomía arte/técnica merecería un rastreo bibliográfico y una monografía, dilucidando si a lo largo del s. XX, y aun en el orto del XXI, se han mantenido y siguen manteniendo discusiones de ese cariz en el campo de la Historia y del Arte, y así concluir si se trata de agua pasada o las ascuas pueden reavivarse. Sobre este particular, es capital el libro de Aaron Scharf (1994) *Arte y fotografía*, pues en él se aborda este planteamiento y la estrecha relación, a través de las dispares vanguardias históricas, entre la fotografía y la creación artística.

### 2.1.b. El retrato

La trabazón estética y conceptual de los primeros retratos daguerrotípicos va a ser deudora del retrato pictórico, produciéndose un significativo trasvase de la iconografía plasmada en el lienzo a la iconografía reflejada en la fotografía. Este proceso mimético hará que los retratados fotográficamente, tanto hombres como mujeres, adopten idénticos aparatos gestuales, vestimenta y encuadres -siempre de frente, que los retratados en pintura. La burguesía del s. XIX, la principal clase social, así como un sector de la aristocracia, a la hora de encargar retratos, ya fueran fotográficos o pictóricos, impondrá unas pautas estéticas tendentes a halagar el *gusto burgués*, y como consecuencia se disolverá lo particular en lo general en aras del *tema*, sometido éste a cánones academicistas, es decir, se tenderá a adoptar una pose que identifique al retratado con una posición social específica, con un estatus definido, hasta crear un arquetipo que lo vincule con una clase social, que se amplía con rapidez, pues el formidable potencial de la fotografía, cada vez a precios más asequibles, radicará en trasladar a sus diversos soportes materiales los gustos imperantes en la sociedad decimonónica. Esto se refuerza ante el hecho de que un elevado porcentaje de los primerizos fotógrafos procederán del campo de la pintura, e incluso se establecerá un maridaje entre fotógrafos y pintores, puesto que ambas actividades eran desarrolladas al unísono por un mismo profesional, por lo que no es de extrañar que por un mecanismo de vasos comunicantes, las normas icónicas pictóricas impregnaran las fotográficas.

Es más, un elevado porcentaje de pintores, sobremanera los de menos aptitudes técnicas, abandonará la pintura para darse de lleno a la fotografía, con la idea de colmar la creciente demanda fotográfica, que le irá ganando la partida a la especialidad de las miniaturas pintadas. Todo eso explica la aparente despersonalización, frialdad y estandarización de los retratos fotográficos surgidos entre 1840 y 1860(1). Aunque, en honor de la verdad, habría que reseñar que para obtener los primeros daguerrotipos, los retratados soportaban estoicamente prolongadas y desagradables sesiones de posado: era menester una larga exposición para impresionar la placa, la luz solar les daba de lleno y el sudor brotaba por la cara y cuello, y para evitar moverse, y que la fotografía saliese defectuosa, los clientes, sentados en un sillón, apoyaban la cabeza en un gancho para quedar inmóviles. Así, la fotografía nos ha dejado *el testimonio de sus rostros, solemnes ante su propia perpetuación, dignos, sorprendidos, inmovilizados en poses interminables* (López Mondéjar, 1997:23).

La imagen fotográfica vendrá a colmar aquellas funciones que ya existían antes de su invención, como eran la solemnización y la eternización, a través de la pintura, de un acto importante de la vida individual o colectiva. En este sentido, los retratos fotográficos del XIX serán, sobre todo, un símbolo:

"La fotografía es un símbolo porque, en primer lugar, se elige en el orden de lo simbolizable y de lo expresable. No toda existencia es digna de recibir la **consagración fotográfica** y detrás de cada fotografía se debe poder encontrar un juicio relevante, decisión de un individuo y, a través de ella, índice de los valores que el grupo legitima" (Bordieu, 1989: 315. Las negritas son mías).

Los retratos fotográficos del XIX pueden considerarse, en una primera lectura,

como una imagen especular: la imagen reflejada por un espejo, esto es, la representación del yo, que ofrece fidedignamente el aspecto de una persona en un determinado momento. Sin embargo, una lectura más concienzuda y profundizadora, nos revelaría que, puesto que la influencia de los retratos pictóricos en los fotográficos es tremebunda, las poses, tan afectadas, y los gestos de los modelos siguen un esquema que está cargado de un significado simbólico, porque las convenciones del género retratístico, pictórico o daguerrotípico, tanto monta, tienen como meta el presentar al modelo idealizadamente o, al menos, representando un estatus, por lo que lo particular se diluiría en lo general: la clase social. Hasta que el tiempo de exposición no sea instantáneo y las cámaras capten escenas cotidianas, no sería del todo acertado considerar como imágenes especulares tal cual, con absoluta objetividad, los retratos de buena parte del XIX, pues, al menos desde una perspectiva psicoanalítica del arte, el carácter denominado *del falso yo* está siempre tan desequilibrado e inseguro de su identidad como lo está momentáneamente el espectador de esa imagen ambigua que es el retrato (Schneider, 1996). Al hilo de esto sacamos de nuevo a la palestra a Pierre Bordieu:

"De ahí que la foto se convierta en una especie de ideograma o de alegoría, los rasgos individuales y circunstanciales son relegados a un segundo plano. El personaje fotografiado es puesto en un entorno elegido ante todo por su alto contenido simbólico (aunque de manera accesoria y accidental pueda tener un valor estético intrínseco) y que es tratado como signo" (Bordieu, 1989: 60).

En el primer estadio de la fotogénesis, los fondos neutros, de tanta tradición en la pintura de personajes, predominarán con carácter absoluto, porque así se remarcaba la figura, de forma que este fondo grisáceo o negro no llegará a desaparecer del todo a lo largo del s. XIX, sobre todo en los retratos de busto y de tres cuartos, si bien para los retratos de

cuerpo entero, a partir del decenio de los sesenta, se utilizarán decorados en el estudio fotográfico, poblándose estos estudios, casi trasuntos de chamarilería, de una panoplia de variadísimos objetos para recrear escenas cinegéticas, campestres, cotidianas, operísticas o zarzueleras, intelectuales, etc. La eclosión de la pintura de historia en el s. XIX tendrá su refrendo en el orbe fotográfico, y nacerá una modalidad retratística: la historicista, aunque dotada casi siempre de anacronismos y de un candor que linda con lo *naif*. Tras 1860 los gabinetes fotográficos se plagan de columnas clasicistas o salomónicas, cortinajes, veladores, mesas de despacho, forillos pintados con escenas bucólicas, veladores, libros, jarrones, velocípedos, fusiles, uniformes, juguetes, arcones, pedestales, etc., de manera que los personajes se repetirán angustiosamente, como calcos de sí mismos, y este *atiborrar los estudios con todo tipo de artilugios de cómica pretenciosidad buscaba enfatizar la condición social de los clientes* (López Mondéjar, 1997:60). El retrato, a raíz del daguerrotipo, cumplirá una función: la demostración, a través de la detentación de fotografías, de que se ocupa un lugar preeminente y de que se progresa socialmente, pues la burguesía *encontrará en el nuevo retrato democratizado un sustituto del retrato pintado, aunque aquél tomó de éste su composición, sus poses y su retórica* (Gubern, 1997: 28). Asimismo, los daguerrotipos, al mostrar una imagen fidedigna del modelo, competirán y le ganarán la mano a las miniaturas pictóricas, y para más inri, serán más económicos. El retrato, se convertirá en el santo y seña de la pujante fotografía.

**Notas**

1. Una sugerente línea de investigación consistiría en cotejar las estrechas

relaciones surgidas entre la cámara y el pincel: biografías de pintores-fotógrafos, consideración social y profesional hacia ellos, ver hasta qué punto se sentían artistas o artesanos-comerciantes, iconografía de los retratos, decorados de los estudios fotográficos, maneras de posar, estatismo, retocado de daguerrotipos mediante la iluminación, fondos de los retratos (neutros, con telones o tramoya), etc. Se podría rastrear con rigor el débito de la fotogénesis hacia la pintura de caballete, sobremanera la de estilos naturalista, realista y romántica del s. XIX, hasta señalar el momento en el que la fotografía rompe amarras con la pintura e inicia una andadura en solitario, sin complejos de inferioridad, explorando nuevas posibilidades.

## 2.2. Evolución de la fotografía

### 2.2.a. Innovaciones técnicas

El daguerrotipo no se ciñó únicamente a retratar personas, sino que fue utilizado para fotografiar paisajes urbanos y campestres, sirviendo de base para realizar litografías que serían reproducidas en libros y prensa que compitieron con dibujos tomados al natural. El problema insalvable del daguerrotipo era la imposibilidad de multiplicar esa imagen fotográfica, de reproducirla para llegar a generalizarse su posesión y contemplación por parte del gran público. Y ese escollo quedará salvado gracias al calotipo (del griego *kalós*: bello) o talbotipo, ideado en 1839, y que debe el nombre a su inventor, el británico

William Henry Fox Talbot, porque permitirá hacer millares de copias, aunque de menor nitidez que el daguerrotipo, a partir de un negativo de papel, otorgándole a la fotografía su dimensión más revolucionaria. El negativo del calotipo servía para positivarlo sobre papel salado -con cloruro argéntico-, sumergiendo dicho papel en cera derretida para volverlo transparente (Castellanos, 1999:48).

Además, la introducción del papel en el proceso de revelado aparejó una notable disminución del peso de la impedimenta transportada en sus viajes por los fotógrafos daguerrotipistas: el cristal, un material pesado y frágil, se sustituye por el papel, que es mucho más ligero. Este cambio del soporte provocará una imparable democratización de la fotografía, al abaratar costes y propiciar el nacimiento del coleccionismo por medio de álbumes, *sentando las bases de la industria fotográfica* (Romero, 1986: 70).

En 1848 Niépce de Saint Victor conseguía una evidente mejora en la calidad de los negativos de papel gracias a sus negativos de albúmina, logrados a base de clara de huevo sobre vidrio, aunque quedaba el inconveniente de exigir un cuarto de hora de exposición, mas con la ventaja de su fácil y nada costosa preparación, así como de su alta calidad al tener la fotografía una superficie lisa y sin poros. Tres años más tarde, J. R. Le Moyne se basa en las investigaciones de Niépce e inventa el ambrotipo: un negativo de cristal que pegado a un cartón negro aparentaba ser un positivo. El ambrotipo abarataba costes respecto al daguerrotipo, si bien su vida fue breve, hasta 1865 aproximadamente. En Jaén se realizó un ambrotipo en 1861, siendo un retrato femenino.

Pero el salto cualitativo lo dará igualmente en 1851 Frederick Scott Archer al trocar la albúmina por el colodión, conocido también como *algodón pólvora* o piroxilina, que

se disolverá en éter alcoholizado y mezclará con yoduro de plata para emulsionar los cristales, haciendo éstos las veces de placas negativas, necesitándose tan sólo entre tres y doce segundos de exposición. El *colodión húmedo* desbancará al daguerrotipo debido a la perfección de las imágenes conseguidas y a su rapidez de ejecución, aunque en el debe hay que anotar lo peligroso de su manejo, pues era altamente explosivo, así como la necesidad ineludible de preparar las placas con esa sustancia justo antes de tomar las fotografías, y también el voluminoso equipo que los fotógrafos habían de acarrear fuera del gabinete si pretendían salir al exterior y tomar vistas panorámicas.

El proceso del colodión se modernizará al pasar de *húmedo* a *seco*, posibilitando que las placas emulsionadas pudieran prepararse y almacenarse hasta doce días antes de tomar una fotografía, permitiendo ahorrar tiempo, evitar desagradables accidentes en caso de explosión, y no tener la necesidad de transportar el laboratorio y la tienda de campaña por la ciudad o el campo. El periodo del colodión, tanto en su modalidad húmeda como seca, abarcará treinta años, desde 1851 a 1880.

En 1866 Laurent y Martínez Sánchez, ambos fotógrafos, patentan el papel leptográfico, obteniendo con él los retratos denominados *al esmalte* o *de porcelana*, ofreciendo un aspecto muy brillante y agradable al tacto. El papel leptográfico presentaba la ventaja de poder ser preparado varios meses antes de su utilización, lo cual favorecía su comercialización y almacenamiento. El jiennense Higinio Montalvo utilizará este tipo de papel, como se reseñará más adelante.

1871 supone un mojón en la vía de los avances técnicos fotográficos, pues, patentadas por Richard Leach Maddox, aparecen las placas secas de gelatino-bromuro, de

gran duración y manejabilidad, comercializándose a escala internacional y liberando al fotógrafo para siempre de la servidumbre de preparar artesanalmente los preparados en el laboratorio para emulsionar las placas. Estas placas secas, que utilizaban como componente básico gelatina animal y bromuro de plata, fueron las primeras que pudieron adquirirse en establecimientos especializados "listas para su uso"; este negativo, sencillo de utilizar, se convertirá en longevo. El mismo proceso se siguió para el papel destinado a positivar, mandando al desván de las antiguallas los papeles albuminados. Los negativos de los papeles a la albúmina, de ennegrecimiento directo, requerían exponerse directamente a la luz natural para producir cada copia, ralentizándose así el proceso de copiaje fotográfico, y el papel de bromo, al ser sumergido en un baño de hidroquinona, una sustancia reveladora, posibilitaba que la imagen apareciese paulatinamente en unos segundos, permitiendo trabajar en la oscuridad del laboratorio, redundando en la celeridad del revelado, seguridad y economía de personal. Otra revolución que aparejó este procedimiento fue el de permitir la instantaneidad de las tomas. Hasta entonces, la fotografía, aherrojada por la técnica, se ciñó a escenas inmóviles: retratos, paisajes y vistas de monumentos y ciudades, siempre con fines propagandísticos y/o recordatorios. A partir de este momento, los temas fotográficos se ampliarán indeciblemente.

Continuando en la esfera del soporte material de los positivos fotográficos, y en concreto, según la superficie del papel, existieron una serie de variantes. Los papeles de celoidina, que conseguían una fotografía con un brillo muy satinado, fueron muy empleados en Jaén, lo mismo que los marfilotipos, cuya figura y papel adquirían una intensa tonalidad marfileña, amarillenta.

Los papeles al platino, aparecidos en 1873, se debieron a William Willis, cuyo

proceso de impresión se denominó en Inglaterra *platinotipia*. Fue uno de los procesos más populares durante luengo tiempo por su gran alcance tonal, su superficie mate, la sutileza de la gama de grises plateados muy característicos, y por su estabilidad y perdurabilidad, que permitían una alta definición en la imagen y una perfecta conservación a pesar del transcurso del tiempo, haciendo posible además que las imágenes fotográficas puedan transferirse a otros soportes de papel (Castellanos, 1997:180). Esta modalidad de papeles al platino estuvo en la cresta de la ola entre 1880 y 1890, motivando su abandono su elevado coste y el que no pudiera competir económicamente con los papeles de bromuro con plata.

La cianotipia fue un proceso de positivado, desarrollado en 1848 por John Herschel, que consistía en sensibilizar el papel con ferroprusiato potásico. Se reconoce visualmente por tener una de las superficies rugosa, mate y de color azulado, debido a las sales del hierro. Se usó en Jaén, aunque escasamente, en la última década del s. XIX, conservándose varias vistas de edilicia popular y de las afueras de la ciudad. El poco arraigo que tuvo entre los fotógrafos se debió a que no era apto para ser coloreado, y el retocado con pintura, la consabida iluminación, como ha quedado visto antes, constituía una de las peculiaridades de la retratística decimonónica.

En 1890 echa raíces en Jaén el ferrotipo, una simple lámina metálica de latón, hierro, etc., sobre la que se aplica una capa de barniz muy oscuro y después colodión húmedo. Permitía obtener positivos directamente a partir de un negativo, pero esa imagen positivada será única, si bien resistente y muy económica. El cliente podía marcharse con su fotografía, positivada en hojalata, pocos minutos después de haber posado ante la cámara, lo que motivó disparar la popularidad de esta modalidad fotográfica, la preferida por los profesionales ambulantes, pues numerosas personas se retrataban ante el reclamo del poco

dinero exigido por el operador. Los fotógrafos que realizaban ambulancias por ciudades y ferias, emplearon con profusión los ferrotipos, siendo un botón de muestra un retrato de mujer tomado en Jaén durante la feria de San Lucas (18 de octubre) de 1893 (Lara; Lara López, 2001: 192).

Pero la aparición, revolucionaria a veces, en el mercado de los elementos técnicos relatados en esta lista no aparejaba que se introdujeran ipso facto en Jaén, pues la sustitución de unos materiales por otros no se produce simultáneamente en todos y cada uno de los profesionales ni, tampoco, es un proceso de igual ritmo en una capital de provincias como Jaén y en unas ciudades cosmopolitas como Madrid o Barcelona. Los fotógrafos jiennenses, con estudios abiertos entre 1860 y 1880, continuarán no pocas veces movidos por años de inercia: emplearán métodos ya desfasados no por falta de información ni por un empecinamiento en aferrarse a la costumbre, sino porque esos métodos antiguos los controlaban a la perfección, eran unos consumados maestros en ellos, demostrando a la clientela, y al mismo tiempo a los profesionales *advenedizos*, que eso era una garantía del arte bien hecho, pues la proliferación y cómoda adquisición en droguerías y tiendas de materiales fotográficos preparados, suponía que los *arribistas* del arte de Daguerre intentaran ponerse al mismo nivel que los profesionales reputados con años de experiencia a cuestas.

En la carrera de innovaciones técnicas que protagonizan los soportes fotográficos, también van a participar a un ritmo similar las cámaras y lentes. Metida la década de 1880 se construyen cámaras, de madera aún, que incorporan portaplacas para permitir cambiar las placas a plena luz del día, sin requerir la oscuridad del laboratorio. A esas alturas del siglo ya había sido desechada la práctica de retirar manualmente la tapa del objetivo y controlar con un reloj, o a ojo de buen cubero, el tiempo de exposición, pues los

obturadores mecánicos conseguían exposiciones de hasta 1/1000 de segundo, evitando por completo la vibración en el disparo, teniendo esto como consecuencia el poder fotografiar a pulso, sin necesidad de apoyar la cámara en un trípode, pues la exposición será instantánea, facilitándose los desplazamientos del operador y permitiendo *congelar, aprisionar* los objetos en movimiento, algo tan anhelado desde los balbuceos de la fotografía.

En 1884 aparecen los objetivos anagtismáticos, que evitaban no sólo que las imágenes presentasen deformaciones en las esquinas, sino que conseguirán que las fotografías tengan una nitidez insospechada hasta entonces, lo que obligará recurrir al retocado: *corregir* en negativos o copias positivadas imperfecciones en el rostro, es decir, lo que el cliente consideraba que afeaba su cara: verrugas, granos, lunares, manchas, arrugas, cicatrices marcadas, etc. El retoque, sobre todo de imágenes femeninas, religará aún más la fotografía con la pintura, pues el *gusto* burgués pretenderá conservar, para mostrar a los familiares y amistades, retratos que halaguen el ego, que camuflen defectos físicos, tal y como era moneda de cambio entre los pintores y miniaturistas.

Pero el avance más espectacular y decisorio en lo que atañe a las cámaras se producirá en 1888 cuando George Eastman, lance al mercado la célebre Kodak, la primera cámara destinada al gran público. La Kodak disponía de un rollo de papel de cien vistas que, una vez impresionadas, se facturaba la cámara entera, con su rollo dentro, a la fábrica, donde se revelaban los negativos, que eran devueltos al cliente junto con los positivos, la cámara y un nuevo rollo en su interior. El rollo de papel sería sustituido en 1889 por uno de celuloide, naciendo el carrete de película. El primer eslogan de Kodak, toda una sintomática muestra publicitaria, era: "Apriete usted el botón, nosotros haremos el resto" (Castellanos, 1997: 132). Las cámaras de bolsillo de 9 x 12 proliferaron por doquier, favoreciendo la aparición del

fotógrafo aficionado, que jugará un papel esencial en la historia de la fotografía jiennense en general y de Semana Santa en particular.

Desde 1887 la oscuridad interior dejará de ser un problema insalvable al entrar en los circuitos comerciales el primer flash, el *Flash Powder*, de magnesio, y la falta de luz solar en estancias cerradas será suplida artificialmente.

Respecto al tamaño de las fotografías, la mayoría de éstas, en el s. XIX, se hicieron mediante copias de contacto, por tanto, se correspondían con el tamaño exacto de sus negativos. No obstante, abundaron tanto la ampliación como la reducción, la microfotografía. Las primeras ampliadoras diurnas, las cuales funcionaban con luz natural, se llamaron *cámaras solares*, y comenzaron a utilizarse a finales de la década de 1850, situándolas en el exterior de los estudios (Rubio Aragonés, 2001:19).

### 2.2.b. Las tarjetas de visita y la democratización del retrato

En 1854 el francés Disdéri patentaba un formato de fotografía, muy reducido, que él llamó *carte de visite*, y que consistía en ocho imágenes, que siempre eran retratos, en papel albuminado de 11'4 x 10'8 cms. A partir de 1870 apareció la tarjeta *cabinet*, de 15'9 x 10'8 cms. Las tarjetas de visita, debido a su bajo coste y a la prontitud de su revelado, le dieron la puntilla al daguerrotipo, y por si fuera poco, motivaron una fiebre coleccionista: nacían los álbumes fotográficos alrededor de 1860.

Disdéri inventó una cámara con cuatro objetivos idénticos, de distancia focal

corta, y al utilizar una sola placa negativa, mediante una presa que se desplazaba, descubría en primer lugar la mitad de la placa y a continuación la otra, obteniendo ocho fotografías iguales aprovechando una única placa; aunque una variante podía ser destapar uno a uno los cuatro objetivos para tomar fotografías distintas, variando la pose del modelo. El tiempo de exposición se había recortado sustancialmente, hasta ser de dos o tres segundos.

Al positivar el negativo se obtenía una hoja con ocho retratos que se recortaban independientemente, montándose éstos en un cartón del tamaño de una tarjeta de visita, de donde tomará el nombre, escribiéndose en el anverso el nombre y la dirección del fotógrafo, figurando también su sello, reservándose en el reverso un espacio para consignar el nombre y domicilio del retratado. La idea que subyace en este sistema es que el fotografiado se quedase con una fotografía, disponiendo de siete copias para corresponder a familiares, amigos y allegados, iniciándose un intercambio de retratos que alimentó la moda del coleccionismo, fenómeno que alcanzó cotas de verdadera fiebre acaparadora de fotografías y que se conoció como cartomanía. Cada familia acomodada dispondrá de un álbum para guardar las tarjetas de visita regaladas por personas conocidas, pero también coleccionarán retratos de celebridades: políticos, reyes, matadores de toros, militares, aristócratas, artistas, literatos, etc., comprados en tiendas especializadas. Las tarjetas de familia coleccionadas en álbumes provocarán una activación de la nostalgia, pues se conformará un árbol genealógico icónico: se aglutina en las mismas páginas a la parentela próxima y lejana, tanto en el espacio como en el tiempo, y asimismo, los actos más importantes de cada biografía, ya fuera extensa o truncada, se inmortalizan, revitalizándose, en suma, la memoria familiar de las familias burguesas.

Cada estudio fotográfico tenía un surtido de tarjetas de visita de estas

personas de relumbrón, componiéndose una *galería de celebridades*, que se mostraban al público alineadas en unas vitrinas expositoras. Como la nombradía de un estudio corría pareja en cierta manera al número de personalidades retratadas en tarjeta de visita que ofertaba, en el caso de Jaén, como en el de otras ciudades de provincias, era corriente refotografiar los ejemplares adquiridos en estudios matritenses o barceloneses, poniéndolos a la venta como fotografías propias. Esta cadena de compras e intercambios de tarjetas de visita nutrirá esta industria y populizará de una vez por todas la fotografía, masificándose su uso y perdiendo toda connotación de objeto inusual o lujoso. Había entrado en la vida cotidiana del gran público, y el formato de tarjeta de visita ostentaría su supremacía hasta 1875, para entrar acto seguido en un lento pero imparable declive.

Las tarjetas de visita elaboradas en Jaén, tras ser examinadas, presentan una serie de rasgos comunes:

1.- Esta modalidad fotográfica eclipsará a cualquier otra entre 1858 y 1875.

2.- El negativo es al colodión húmedo, lo que suponía tomar las fotografías en estudio, ya que la preparación de las placas exigía una habitación a oscuras y manipular con sumo cuidado los productos químicos, pues es menester recordar que eran potencialmente explosivos.

3.- El positivo es papel a la albúmina, apareciendo ejemplares iluminados: coloreados con pintura.

4.- La estancia del estudio aparecía con pocos objetos de decoración: un

cortinaje, una mesa pequeña, un sillón, y poco más, siendo los fondos neutros.

5.- Los retratos son, en un gran tanto por ciento, de cuerpo entero, mirando la persona de frente o ligeramente hacia un lado.

En Jaén (Lara; Lara López, 2001: 99-101) se hallan tres álbumes, de propiedad particular, que tienen las siguientes características:

1.- Todos retratos están realizados en formato de tarjeta de visita.

2.- Las fotografías fueron tomadas aproximadamente entre 1862 y 1878.

3.- Los álbumes son de pequeño tamaño, y aparecen lujosamente encuadernados en cuero repujado, con cierres de bronce muy adornados. Estos álbumes estaban concebidos y diseñados especialmente para guardar esta tipología fotográfica.

4.- Uno de los álbumes está confeccionado sólo con retratos familiares. Otro contiene tarjetas de visita de la familia y del círculo de amistades. Y el tercero se formó intercalando retratos de la familia con los de personajes, conocidos o anónimos, pero acreditando un cierto exotismo a ojos del coleccionista jiennense.

Este último álbum (perteneciente a la familia Salido) mezcla, sin seguir un criterio definido, fotografías de reyes, militares de alta graduación, miembros de la nobleza, políticos y guardias suizos del Vaticano. Consta de veinticinco páginas con cantos dorados de oro fino, preparadas para meter una tarjeta de visita por cada cara, es decir, que habría sitio

para cincuenta fotografías, que son las que aparecen en dicho álbum. Procederé a enumerar y comentar sucintamente, las tarjetas de visita que no pertenecen al entorno familiar de los actuales propietarios.

La fotografía que abre el álbum es de un joven Alfonso XII *el Pacificador*, probablemente realizada en 1875, con motivo de la llegada en enero a Madrid para comenzar su reinado, vendiéndose por millares esta tarjeta de visita para propagar por la geografía nacional la imagen del nuevo rey y del estrenado régimen canovista. En la siguiente página aparece otra imagen del mismo monarca, si bien se ha recortado en forma de óvalo la fotografía por el pecho. La curiosidad estriba en que la tarjeta de visita de la primera página tiene el rótulo del fotógrafo Ángel Garrorena, calle de los Padres, 26, Badajoz, habiendo constancia de que ya tenía el estudio abierto en 1868 (Márquez, 1986:555), y en el retrato que está recortado figura el nombre del fotógrafo jiennense Genaro Giménez. Lo cual nos indica que los dos fotógrafos locales refotografiaron una tarjeta de visita comprada tras la subida al trono del soberano. La identificación de los personajes de la realeza, se conoce gracias a llevar escritas las tarjetas de visita su nombre. El resto de fotografías del álbum aparecen en el siguiente orden:

- La reina María Cristina, retratada en Madrid por L. Mouton. El fotógrafo Luis Mouton García trabajó en Madrid, calle Montera, 3, entre 1870 y 1931 (Pando, 1986:578).

- Los reyes de Nápoles Francisco II y Sofía, vistiendo el monarca traje civil.

- Los reyes de España Isabel II y Francisco de Asís. El consorte de Isabel II

lleva uniforme militar.

- Los emperadores de México Maximiliano y Carlota.

- El Conde de Flandes, uniformado y con profusión de condecoraciones, distinciones y charreteras.

- El emperador de Francia Napoleón III, en retrato obtenido en el estudio de Barcelona *Fotografía Universal*, y su mujer Eugenia de Montijo, obtenido éste fotografiando una tarjeta de visita. El emperador francés mira de frente a la cámara (es un retrato de tres cuartos de cuerpo), y quizá esta imagen refotografiada provenga, de uno de los miles de retratos que a Napoleón III le hizo en 1850 y vendió el avispado fotógrafo Disdéri (López Mondéjar, 1997:55), un profesional de la fotografía que se enriqueció y arruinó al dilapidar su fortuna amasada gracias a su comercio retratístico.

- La princesa real de Druse, que se muestra con un atuendo suntuario, enjoyada con collares de perlas y con una diadema de flores.

- El rey de España Amadeo de Saboya, siendo esta tarjeta de visita tomada y comercializada por Eusebio Juliá, cuyo estudio radicaba en la madrileña calle del Príncipe, 27, permaneciendo ya en activo en 1855. Este fotógrafo editaba *almanaques* anuales en las décadas de los sesenta y setenta, para promocionar su estudio, incluyendo en ellos las tarifas de precios y los servicios ofertados, y a la vez, hacer las veces de catálogo al incluir los retratos de los personajes que tenía a la venta en su gabinete.

- El "Emperador Padre" y el "Emperador Hijo" de la China. Ambas tarjetas de visita no se obtuvieron por medio de fotografías, sino de litografías.

- El general Prim, cuya instantánea fue tomada en un estudio barcelonés.

- Un militar ruso de cuerpo entero, con la guerrera tachonada de medallas y condecoraciones, figurando en el reverso, en caracteres cirílicos, el membrete del fotógrafo y su dirección.

- El rey de Italia Víctor Manuel, en fotografía puesta en circulación comercial por la barcelonesa *Casa Francisco Valenti*.

- Un tambor de la guardia suiza papal.

- Dos miembros de la guardia suiza del papa -un coronel y un zuavo-, con la novedad de que ambas fotografías están iluminadas, si bien burdamente.

- Un soldado de la guardia suiza pontificia; estando este retrato sin iluminar.

- La Reina de Balaica.

- El Rey de Portugal.

- El general O' Donnell, Duque de Tetuán, retratado en Madrid por Laurent. En el reverso de la cartulina está escrito a lápiz el número 31, que correspondía al lugar

ocupado en el catálogo de personalidades que dicho fotógrafo exponía en su estudio de la matritense Carrera de San Jerónimo. El militar y político (de cuerpo entero), con uniforme de gala, sostiene con una mano el bicornio emplumado, apoyando la otra mano en el respaldo de un sillón, mientras esboza una leve sonrisa.

- El príncipe Muley Abbas, fotografiado también por Laurent, teniendo en esta ocasión al dorso, y a lápiz, el número 415.

La conformación de los álbumes a base de fotografías familiares, de amistades, de personajes célebres y de panorámicas de la propia ciudad o de otras, no ha de contemplarse como un ejercicio no premeditado, sin hilo argumental alguno, producto de una mera acumulación de tarjetas de visita. Por el contrario, el álbum es una especie de museo vivencial visual, un contenedor con espacios organizados jerárquicamente en el que se integra socialmente el imaginario decimonónico, y por este motivo la fotografía que abre el álbum anteriormente comentado es una del rey Alfonso XII, seguida, en orden decreciente según los valores jerárquicos del confeccionador del álbum, de otras fotografías. En otros álbumes, los retratos de reyes y políticos antecedían las tarjetas de visita familiares, que se colocaban después de las personalidades.

El análisis del contenido de este álbum refleja lo que se ha venido en llamar la democratización del retrato, es decir, el acceso a la fotografía por parte de una extensa capa social, fundamentalmente la pequeña y mediana burguesía, es decir, la clase media, que sentirá la necesidad de detentar su imagen fotográfica, copia fidedigna de la realidad obtenida a un precio mucho más barato que los retratos al óleo, incluso en su modalidad de la miniatura. La fotografía se difundirá masivamente entre una burguesía nada acostumbrada al

reconocimiento de su propia imagen, en el sentido de imagen icónica, y hablar de identidad corporal hacia la mitad del s. XIX, cuando los espejos eran desconocidos o eran un objeto lujoso en muchas zonas rurales, o cuando los códigos no escritos, consuetudinarios, de buenas maneras prohibían a las muchachas la contemplación y consiguiente delectación de sus cuerpos desnudos, resultaba una entelequia (Rubio Aragonés, 2001:21).

Esta conservación en las casas de fotografías propias, de familiares, deudos y allegados, como un reflejo de las colecciones museísticas, potenciará el ejercicio de conservación de la memoria icónica parental, y ello mediante la recreación emocional que supone la contemplación de los retratos de los seres queridos. Los álbumes fotográficos conservarán imágenes en soportes de papel, una manifestación más del positivismo reinante en la segunda mitad del XIX, y no sólo de gente conocida, sino también de personajes de toda laya y condición. Y por un fenómeno de  copiado de símbolos icónicos, las clases medias, participarán emocionadas en el festín democratizador del concepto de ascenso social a través del acto fotográfico, contribuyendo sustancialmente las tarjetas de visita a colmar las aspiraciones sociales y de homogeneización de las clases medias en el s. XIX. La estandarización de los retratos gracias a las tarjetas de visita, creará una uniformidad general, no importando en qué estudio de qué ciudad del mundo se hubiese fotografiado una persona, pues ese arrollador proceso de homogeneización constituye el nuevo orden visual burgués que se está imponiendo en las sociedades urbanas de mediados del XIX, en oposición a la riqueza diversificada de las sociedades tradicionales.

Sin embargo, la popularidad y democratización de la fotografía, imparable tras la irrupción de las *cartes de visite*, y convertida ya en una poderosa industria proporcionadora de pingües beneficios tanto en ciudades populosas como en capitales de provincia, tendrá que

sufrir el lastre de la masificación: una legión de retratistas brotará como arte de birlibirloque con la idea de subirse al carro de la ganancia fácil, sacrificando la calidad en el altar de la cantidad, abandonando toda concepción artística y echándose en brazos de la masiva producción. Un ejército de miniaturistas se pasará con armas y bagajes a las trincheras de la fotografía deslumbrados con obtener inmediatas ganancias; y esos pintores dispararán la cámara o colaborarán en el estudio iluminando retratos al óleo o a la acuarela. Pero asimismo, una pléyade de profesionales de dispar pelaje dejarán sus oficios o los simultanearán con el de la fotografía, considerada una panacea, reconvirtiéndose en retratistas casi de la noche a la mañana, tras haber recibido un cursillo acelerado, es decir, apenas unas clases mal digeridas acerca del manejo de la cámara y del revelado. Con su vulgarización, la fotografía sufriría una profunda regresión, adentrándose, por un periodo, en un desierto de mediocridad en espera de mejores tiempos.

### 2.2.c. La fotografía estereoscópica y los espectáculos públicos de ingenios ópticos

En 1844 Sir David Brewster (1781-1868), el inventor del caleidoscopio, ideó asimismo un estereoscopio que permitía visionar fotografías utilizando objetivos de tipo prismático, diseñando el óptico Duboscq un estereóscopo en 1851 atendiendo a las indicaciones de Brewster, cosechando el aparato grandes éxitos en la Exposición Universal de Londres de 1851, aceptando la reina Victoria un ejemplar de lujo, lo cual supuso un trampolín publicitario de primera magnitud (Sougez, 1994: 293). Y en 1853, J. B. Dancer construyó una cámara estereoscópica dotada de dos objetivos, de forma que realizaba una

toma doble en cada disparo, determinando el formato estereoscópico estándar para todo el s. XIX y primeras décadas del XX. La mayoría de las cámaras empleadas para la estereoscopia serán modelos normales modificados para incluir un adaptador para dos objetivos, levemente convergentes y de distancia focal similar, separados entre sí unos 63 milímetros. Al estar provistos ambos objetivos de un solo obturador, las lentes tomaban sincrónicamente la misma imagen, aunque con la particularidad de que en el interior de la cámara una placa dividía el espacio en dos, para evitar la superposición de la imagen. Una vez positivadas y copiadas en papel o mejor en cristal, pues este soporte permitía la excelente visión de imágenes transparentes, las fotografías, que eran dos aparentemente iguales y unidas en el mismo soporte, habían de verse por medio de unos visores especiales que conferían una sorprendente sensación de profundidad y relieve.

El fundamento técnico de la estereoscopía estriba en que la distancia interfocal de 63 mms. es similar a la distancia interpupilar humana, por lo que al ver en los visores especiales estas fotografías dobles, la composición mental que realiza el sistema cerebral de ambas imágenes fotográficas, permite apreciarlas tridimensionalmente, otorgando una verosímil sensación de longitud, profundidad y anchura de los objetos retratados, así como las distancias entre ellos, produciéndose como resultado, una visión binocular, de los dos ojos. Los aparatos de visionado, de elaboración sencilla y a veces hasta artesanal, pues bastaba una carcasa de madera y un par de lentes adheridas, permitían la contemplación de fotografías estereoscópicas dirigiendo el visor hacia un foco de luz. Estos aparatos, que se irían sofisticando y automatizando, se importaban desde Francia preferentemente, país en el que la fotografía estereoscópica se denominaba verascópica, empleándose indistintamente en España tanto el vocablo estereoscópico como el galicismo verascópico.

La compañía Eastman Kodak fue la pionera en utilizar película en rollo para fotografía estereoscópica a principios del s. XX, siendo los primeros modelos comercializados cámaras plegables que admitían seis pares de negativos de 89 x 114 mms. en rollo.

El desarrollo y utilización de la modalidad estereoscópica será capital para las fotografías de la Semana Santa de Jaén, ya que fueron los fotógrafos aficionados los adalides de este tipo de imágenes, tomadas en buena medida en las dos primeras décadas del s. XX.

La fotografía estereoscópica, además, será un medio técnico y un reclamo publicitario utilizado, con profusión, en el último tercio del s. XIX como plato fuerte de múltiples espectáculos. En ellos, se proyectaban imágenes para que el público, previo pago del importe de la entrada, se maravillara de lo visto.

Esta clase de funciones de proyección de figuras y sombras chinescas o en colores, tenían una dilatada vida en Europa y España, pues existe documentación relativa a semejantes espectáculos al menos desde mediados del s. XVII, en los cuales los efectos visuales de la linterna mágica, y sobre todo, su aplicación desde el s. XVIII para la producción de *fantasmagorías*, cautivaban al público. Las sesiones de *fantasmagoría* se desarrollaban en una habitación a oscuras, dividida en dos zonas, separadas por una tela traslúcida que actuaba de pantalla y que se pegaba a los paramentos, pavimento y techo para que no se colase ni un hilo de luz al otro lado del tejido, espacio en el que se sentaría el público, quedando colocada tras la pantalla de tela la cámara oscura, que proyectaría imágenes espeluznantes y escabrosas: demonios, la muerte con guadaña, esqueletos danzantes, brujas volando sobre su escoba, esqueletos y calaveras con las tibias cruzadas, etc.

Como los espectadores permanecían sentados y expectantes un trecho de tiempo antes del comienzo de la proyección, al estar sumidos en una total oscuridad, perdían las referencias espaciales, y tenían la sensación de que las diabólicas imágenes se les acercaban, cuando en realidad lo único que variaba era el tamaño creciente de las imágenes proyectadas en la misma tela (Kurtz, 2001:48-61).

Estas *fantasías visuales* consistían en pintar, con materiales más o menos transparentes, sobre una superficie traslúcida de papel o lienzo fino un dibujo figurativo, y al colocar detrás de esa pantalla una fuente de iluminación, se obtienen unas imágenes muy efectistas. Daguerre aprovechó en 1821 esta práctica para rebautizarla con el nombre de *Diorama*, acondicionando las estancias de un edificio en París para organizar sesiones visuales teatralizadas a base de combinar efectos sonoros con los visuales. Así, las ciudades se *agigantarán* hasta convertirse en un gran escenario gracias al *panorama*, dirigiéndose este espectáculo a la mentalidad liberal-burguesa, imbuida de ideales de progreso, racionalidad, control y antropización de todos los confines del mundo, al hilo de la fiebre de las expediciones geográfico-políticas alentadas en la conformación de los imperios coloniales en África y Asia.

El Diorama de Daguerre polarizará la atención de la flor y nata de la sociedad parisina, abriéndose otros dioramas en Londres y Madrid con idéntico éxito, proyectándose los llamados *cuadros disolventes*, o sea, la alternancia de imágenes iluminadas, sucesivamente, por delante y por detrás, consiguiéndose efectos ópticos llamativos, que se acentuaban con toda una gama de trucos visuales, sonidos o ruidos y discursos pomposos de charlatanes, de explicadores visuales, predisponiendo todo ese magma al espectador para contemplar algo increíble. Estos espectáculos visuales basados en los dioramas y en las *cajas*

*impertinentes* o *tutilimundis*, o *mundonuevos*, que se generalizan por España, también visitarán Jaén, y recibirán infinidad de nombres, tales como: *Panoramas*, *Diaphanoramas*, *Cosmoramas*, *Pansteoramas*, *Neoramas*, *Autoramas*, *Peristrephoramas*, *Carros de Luz*, *Georamas*, *Vistas Enciclopédicas*, *Acporamas*, *Asteoramas*, *Polioramas*, *Navaramas*, *Fusioramas*, *Gran Esteorama*, etc. Tradicionalmente se ha venido considerando a estos espectáculos visuales, con su tíovivo de nombres, como una suerte de prefotografía, aunque Lee Fontanella (1994) considerará más acertado relacionarlos con la precinematografía, dado a que la imagen, fotográfica o pictórica, se le añadía la ilusión de movimiento, más propio del cine -lo dinámico- que de la fotografía -lo estático.

Estos espectáculos y máquinas ópticas, espectáculos callejeros a fin de cuentas, recorrerán la península ibérica con eufónicos nombres italianizantes (mundinuevos, totilimondi, titirimundi, etc.), y estarán emparentados narrativamente con los romances de ciego o las aleluyas, unas publicaciones del XIX que ensamblaban texto e imágenes (dibujos) prefigurando narraciones secuenciales, pues se acompañaban con los comentarios a viva voz y la música, de organillo primero y luego de gramola, del feriante, recorriendo las plazas y salones de España habitualmente durante las ferias, *evocando paisajes, vistas de ciudades, anécdotas humorísticas, sátiras políticas o hechos de actualidad* (Frutos, 2001: 53). Los textos recitados en el transcurso de estos espectáculos ópticos, a veces impresos en programas de mano, se subordinaban al relato visual, y la música se *enriquecía* con una panoplia de efectos sonoros: golpes, caídas, gritos, una puerta que se abre, etc., lo cual provoca una evolución en la forma de entender estos divertimentos, pues se convierten en algo interactuante:

"[...]es necesario tener presente y hablar de espectáculos al aire libre y

de públicos que se convierten en verdaderos sujetos del espectáculo, de fiestas y de integración de los espectáculos ópticos en el espacio de las fiestas populares, del yo individual y real que se convierte en un yo social y emotivo cultural" (Brunetta; 2001: 33).

La ciudad de Jaén se incorporará con fecha temprana al circuito seguido por las compañías de dioramas que daban funciones de ilusionismo óptico, siendo una prueba de este aserto el conservarse uno de los más antiguos programas de mano anunciador de espectáculos españoles de este tenor (Lara; Lara López, 2001: 180). Dicho programa se imprimió en la jiennense "imprenta de Doblas" en marzo de 1836, anunciando para el "martes 15" del corriente y "a las 7" un "espectáculo estraordinario y penúltima función", consistente en una *fantasmagoría* dirigida y presentada por "el Sr. Aquiles Darras, discípulo de Mr. Chevalier, Optico pensionado por el Rey de Francia". La función ofrecida por "la máquina óptica" se subdividía en 18 cuadros distintos cuyo llamativo título designaba de lo que iba la imagen proyectada. La *aterradora* relación es la siguiente (he respetado el orden del programa): "El Cementerio de los muertos", "La Llamada de los muertos", "El Sepulcro", "La Fantasma", "La Rosa de amor", "La Jóven de París", "La Cabeza de un monstruo", "La Grande Muger", "La Cabeza del ahorcado", "El Cocinero del gran Ken-ken-li-ka", "El Diablo encadenado", "El Pájaro de las tinieblas", "El Muerto alumbrador", "El Payaso de Madama Saguí", "El Músico de Satanás", "La Galería política" "El Puerco de San Anton", "El Monstruo que mueve los ojos". El precio de las localidades iba desde los 15 reales de los palcos y plateas a los dos reales y medio de los "asientos primeros del palco general", pagando los niños la módica cantidad de un real y medio.

El *tétrico* programa se encabezaba por el genérico nombre de *Teatro,* ya que no había lugar a confusión respecto al local, ya que en el Jaén de 1836 solamente existía un

local destinado a estos menesteres: el *Teatro de la Audiencia*, que años más tarde trocaría el nombre por el de *Teatro Principal*. Lo que no es casual es la fecha elegida para celebrar la función, 15 de marzo, en plena cuaresma, época en la que oficialmente estaban prohibidos bailes o funciones *normales* de teatro, por lo que, al ser un páramo lúdico el periodo cuaresmal, el público estaría ávido de divertimentos y celebraría los espectáculos ópticos itinerantes, que sí escapaban a la prohibición gubernamental.

Jaén, como hemos tenido ocasión de comprobar, no permanecerá ajena a estos espectáculos visuales, y tras la irrupción del daguerrotipo, las fotografías serán la materia prima de estas funciones, organizadas y costeadas con capital privado y que recorrían el mapa nacional en pos de las ferias locales, buscando acomodo para el montaje de sus barracones, tiendas o, también, aprovechando los teatros. Estos entretenimientos incentivarán un cosmopolitismo, o un sucedáneo de él, en la población urbana jiennense, que podrá *conocer* otros lugares y países vicariamente, sin sacar billete de viaje.

Una característica de los empresarios que costeaban estas funciones era el de variar con frecuencia el nombre del espectáculo proyectado, para hacerles creer a los espectadores que modificaban asiduamente el contenido, poniéndose al día y modernizándose al nutrirse de los adelantos nacionales e internacionales. Pero lo cierto es que la variación nominal, en demasía, no iba acompañada de una renovación del material proyectado y de los artilugios empleados. Cualesquiera que fuera la denominación al uso, estas funciones se basaban en la proyección de estampas pictóricas y de fotografías, ya que se iban simultaneando.

A partir de 1875 esta tipología de espectáculos ópticos(1) menudearán en las

dos ferias de Jaén: la del 15 de agosto, con motivo de la Asunción, y la del 18 de octubre, coincidiendo con la onomástica de San Lucas. Pero las *fantasmagorías,* a estas alturas del siglo, estarán ya de capa caída por *anticuadas*, y el estrellato lo tendrán los espectáculos de fotografía estereoscópica. La plaza del Mercado, calles Roldán y Marín y el Paseo de la Estación, fueron utilizados como reales de la feria, y en esos espacios públicos se montaban barracas o casetas de madera que albergaban improvisados y curiosos *museos,* como el de *figuras vivientes,* el de *personajes de cera*, el de *las voces mágicas* que utilizaban los primeros cilindros de cera del gramófono inventado por Edison, así como varios de *monstruos de la naturaleza*, y también servían como cinematógrafos. En los citados reales de la feria se instalaban, en el último tercio del XIX, una o dos barracas de reducidas dimensiones en las que los espectadores, generalmente, asistían sentados a las proyecciones, siendo lo normal que cada persona pasase de un visor óptico a otro, disponiéndose alineados, hasta llegar a veces a 24, para visionar, mirando a través de las dos lentes, las fotografías verascópicas que daban una sensación de tridimensionalidad. Las fotografías visionadas, siendo las de mayor calidad las de soporte de cristal, abarcaban desde celebérrimos monumentos universales a personalidades del momento, pasando, claro está, por la variopinta nobleza europea, que se llevaba la palma en la demanda de los espectadores (Lara; Lara López, 2000:255-256). La fuerte impresión de realidad espacial, sustentada en una imagen fija estereoscópica llegaba al límite de sus posibilidades, pues se podía representar la realidad, e incluso sustituirla de algún modo, sin salir de casa, entendida ésta como domicilio o ciudad.

En los espectáculos de estereoscopía de la feria, las vistas se reemplazaban diariamente por otras distintas, para no resultar tedioso el visionado y servir de señuelo a los espectadores que ya habían contemplado las fotografías, que podrían reincidir en otras

jornadas. Para hacer propaganda del espectáculo, a su salida, se les solía regalar a los espectadores algunas fotografías del tipo tarjetas de visita, que representaban a miembros de la realeza, políticos y artistas. Como curiosidad, en los años del sexenio democrático, ese reparto gratuito se realizaba con caricaturas de la familia real borbónica de la rama isabelina, y también de destacados dirigentes monárquicos del círculo cortesano, aunque la labor propagandista más eficaz en este sentido la realizó la facción carlista, pues en el sexenio democrático, el partido carlista opta por utilizar las tarjetas de visita para difundir retratos del pretendiente Carlos VII, de su entorno familiar y de generales de boina roja y políticos adictos a la causa. Esta instrumentalización de la tarjeta de visita, concebida como arma propagandística, se reveló como eficaz medio de difusión gráfica de la iconografía carlista, ya que las fotografías eran fácilmente transportables y eludían la censura que afectaba a la prensa, distribuyéndose entre 1868 y 1870 alrededor de dos millones de fotografías del pretendiente Carlos VII y de sus allegados (Tuduri, 1991).

Pero no sólo el bando carlista empleó la fotografía como arma propagandística, pues en 1868, nada más triunfar la Gloriosa, el emergente gobierno, tras el derrocamiento isabelino, se hizo retratar en tarjeta de visita para que los españoles se habituaran a los nuevos gobernantes, y además, los acérrimos partidarios borbónicos, repartieron entre sus correligionarios tarjetas de visita del jovencísimo príncipe Alfonso, el futuro Alfonso XII, para que no se perdiera el recuerdo de la imagen del hijo de Isabel II. Y en los primeros años de la Restauración, para afianzar socialmente el sistema canovista, se ponen en circulación multitud de fotografías del rey Alfonso XII vestido de militar, reflejando la idea de Rey como jefe del ejército, apuntalando la ingeniería del régimen tendente a yugular la tradición decimonónica de los pronunciamientos militares. Se produce una auténtica avalancha fotográfica de la imagen del Rey-soldado, contrastando con las

pocas fotografías de Alfonso XII de paisano, lo cual refuerza en la colectividad el símbolo de que el soberano encarna también la máxima autoridad de la milicia, como sancionaba jurídicamente la constitución de 1876 (Riego, 1999a: 347).

Era frecuente que en las barracas hubiese un organillo para amenizar con su música la función, animando el ambiente, lo cual convertía las casetas en un foco ruidoso que provocaba no pocas discusiones entre el vecindario y los dueños de los visores estereoscópicos, también llamados *taxiphotes*. La entrada oscilaba entre dos y cuatro reales por función, haciendo fortuna una tarifa reducida, nada menos que la mitad de precio, para niños y *militares sin graduación*.

La calidad y seriedad de esos espectáculos era dispar, denunciando en ocasiones la prensa local lo que consideraba un abuso o una tomadura de pelo, ya que a veces el programa de las fotografías para visionar no correspondía con la realidad, aunque, también llegaban a Jaén funciones que disponían del último grito de aparatos ópticos, casi siempre comprados en el comercio parisino, al que acudían cada año los empresarios más postineros, bien para adquirir las novedades en el campo fotográfico, o para hacerse a precio de ganga con aparatos ópticos obsoletos, aprovechables en los pueblos para dar funciones a base de dibujos o pinturas. Los estereóscopos más avanzados y usados en funciones eran columnas o muebles con oculares, que permitían, tras introducir una moneda por una ranura, la visión de decenas de cristales verascópicos, pasando de uno a otro a golpe de manivela.

Los temas de las fotografías estereoscópicas que se veían en las casetas de feria pueden agruparse en los siguientes bloques:

- Vistas monumentales tanto de España como del extranjero, de afamadas ciudades y de países exóticos.

- Acontecimientos importantes de la vida política y social, escenas de ópera, de zarzuela y de teatro en las que figurasen los divos del momento.

- Episodios bélicos: la fotografía fue una herramienta documental y propagandística de primer orden en los conflictos bélicos desde que Roger Fenton, en 1855, tomara unas impresionantes imágenes de la Guerra de Crimea. 1861 será un hito en el camino de los reportajes fotográficos de guerra, pues la confrontación entre el norte y el sur de los Estados Unidos en la Guerra de Secesión, generará una riada de imágenes fotográficas de la contienda. Este consumo de fotografías bélicas se evidenció en 1876 en Madrid, pues se exhibió un *panorama* sobre la batalla de Tetuán (febrero de 1860), uno de los sucesos más destacables de la guerra desencadenada entre España y Marruecos (1859-1860), y que alcanzaría entre la población, la categoría de victoria casi mítica del ejército español sobre los marroquíes, al forzar una tregua conducente a la paz (Tratado de Wad-Ras) y al reconocimiento de la soberanía española sobre Ifni. Esta guerra *dio lugar a una colección de espléndidos retratos, pinturas y grabados -como los de Mariano Fortuny-, o a relatos que alcanzaron notable difusión* (Sánchez Mantero, 1999: 110), y a fotografías, pues esta campaña de Marruecos se desarrolló con una intensa labor de propaganda, porque con el ejército expedicionario español desembarcaron en el continente africano varios fotógrafos, como Enrique Facio, que trataron de reflejar, y magnificar, los acontecimientos guerreros. Enrique Facio tomará un conjunto de fotografías estereoscópicas de Tetuán tras su ocupación en 1860, en soporte de papel de albúmina (Alonso, 1999: 59).

Entre los *panoramas* que recalaron en Jaén durante sus ferias decimonónicas, voy a recoger un puñado de ellos que me parecen significativos, y ateniéndome a un estricto orden cronológico, en octubre de 1886, la empresaria Benita Anguinet, en su barracón "decente y nuevo", recalca la limpieza y la modernidad de la caseta, es decir, la inversión económica, cuyas dimensiones eran 17 x 5 mts., ofreció por espacio de varios días los *cuadros fotográficos*: "Los terremotos de Andalucía", "La tempestad" y "La vuelta al mundo"; este último cuadro fotográfico hay que relacionarlo con el hecho de que trece años antes, Julio Verne escribió *La vuelta al mundo en ochenta días*.

En la cuaresma de 1887, "Mr. Hermann y su hija María" ofrecían una "completísima función" cuyo programa se iniciaba con: "Los encantos de Egipto", porque de nuevo hay que resaltar el encanto de lo exótico en la sociedad decimonónica, que tendría influencia decisiva en corrientes literarias, arquitectónicas y pictóricas en la segunda mitad del XIX a través del redescubrimiento de lo orientalizante(2) motivado por la gestión de los imperios coloniales. El programa continuaba con los *cuadros fotográficos*: "Un vuelo aéreo", que sin duda se referiría a fotografías tomadas desde la barquilla de un globo aerostático, y es interesante recordar que, en 1863, Julio Verne escribió *Cinco semanas en globo*, inaugurando su serie de *Viajes fantásticos*(3); "La confitería del diablo", "Encantaciones inéditas", "El Dos de Mayo", pues el poeta jiennense Bernardo López escribe su celebérrima oda en 1866: *Oigo, patria, tu aflicción,/y escucho el triste concierto/que forman, tocando a muerto,/la campana y el cañón*...; "Una fiesta nacional de España", y como guinda fotográfica "La vuelta al mundo, iluminada a luz eléctrica".

En la feria agosteña de 1892 visitó Jaén el "Salón Cosmopolita", que por un simple real invitaba a viajar por Suiza "sin exponerse a descarrilamientos y otros accidentes

propios de todo el que viaja".

El nueve de enero de 1896, en el marco del Teatro Principal, el que antes fuera *Teatro de la Audiencia*, en alusión a la plaza homónima en la que estaba situado, el empresario A. Kaurt , mediante una mezcolanza de dibujos, pinturas y fotografías, ofrecía un *Panorama* conformado por "cuadros ilusionistas de las principales maravillas del mundo". El programa, realizado en la jiennense tipografía "La Minerva, Martínez Molina, 31", se dividía en dos partes, tras un preceptivo "descanso de 15 minutos", y en la primera parte, Francia era la nación protagonista, pues entre otras escenas, se anunciaban: "Un vapor correo cruzando el estrecho Ghel", "La sala restaurant", y diversas panorámicas de "La Exposición de París" (de 1889), tales como: "Torre Eiffel, iluminación con focos eléctricos", "Galería de Bellas Artes", "Galería de las máquinas", "El museo del Louvre", "El carro de la Aurora", etc.; una escena, compuesta por seis imágenes, era "El gran incendio de la casa del Dr. Jorge Harrisón"; a continuación venía una serie de temas religiosos como los "Cuadros de la Anunciación de Nuestro Señor Jesucristo"; el luctuoso colofón a la primera parte de la función lo pondría "El antiguo campo santo de París, en el cual los esqueletos salen de sus tumbas para escuchar sus propios funerales".

La segunda parte se abría con "La batalla de Waterloo", compuesto por ocho escenas en las que la figura principal era Napoleón, visionándose "La isla de Santa Elena", el "Entierro de Napoleón" y su "Dormitorio". A continuación se mostraba un batiburrillo de imágenes, como: "La Ópera de París", "La rosa de Cupido", "El nacimiento del niño amor", "El naufragio de la inocencia y la justicia de Dios", y como broche de oro "ochenta cuadros diferentes". En el programa del *Panorama* se dejaba claro que "se dará precisa explicación de todo cuadro que se presente", con lo que un narrador iría relatando las peculiaridades de las

imágenes proyectadas. El precio de las entradas se correspondía con lo habitual en espectáculos ópticos de esta clase, pues no llegaban a una peseta los palcos y plateas principales, costando 25 céntimos" la entrada general de paraíso". Gracias a este sistema, se combinaba la didáctica del noticiario visual con el acto lúdico propio de una atracción de feria.

Con motivo de los festejos que preparaban la feria de agosto de 1896, se celebró en el Teatro Principal, el sábado y domingo, un espectáculo mixto de ventriloquía y *panorama* de imágenes fotográficas y dibujadas como despedida de esa empresa a Jaén, encabezado por el vocativo "¡Adiós a Jaén!", explicitando el empresario: "Prevengo al público que mis espectáculos no atacan ni á la religión ni á la moral, el más religioso puede verlos sin escrúpulo alguno". El programa se imprimió en la tipografía "La Minerva, Martínez Molina, 31". En el apartado de dibujos proyectados, ha destacar que se añadían efectos sonoros con gramola a la imagen visionada, ya que tras el cuadro óptico "Escudo de España con aureola" venía "Un viva á la patria con el disco".Y en el programa específico de imágenes fotográficas, figuraba en quinto lugar la proyección de una "galería de personajes célebres, S. M. la Reina regente, Sadi Carnot, Ruiz Zorrilla, etc., etc.".

En la Plaza del Mercado, hoy de la Constitución, popularmente denominada *de las palmeras*, se instalaron durante la feria de octubre de 1898 dos barracones en los que se celebraron sendas funciones de *panorama*, perteneciendo los espectáculos visuales, respectivamente, a Manuel Vítores y Juan Barbagelata, ambos de sobra conocidos en muchas ferias españolas, pues recorrían el país de cabo a rabo en una gira que ocupaba casi todo el año para ofrecer sus imágenes dibujadas y fotográficas. Este territorio de la visión popular, esta cartografía visual del mundo, se nos presenta con una fuerza arrolladora si se confronta

con otras formas de espectáculo y cultura popular por su variedad, complejidad, concatenación y cohesión de fenómenos culturales, por su extrema capacidad para entrar/penetrar en la vida cotidiana modificando en ella *los ritmos, la curva de las emociones, dilatando la geografía mental de miles de personas* (Brunetta, 2001: 41).

Como conclusión, Jaén, en calidad de ciudad de provincias, ajena por tanto a los dictados de la moda de los espectáculos que marcaban, fundamentalmente, Madrid y Barcelona, fue escenario de una amplia nómina de espectáculos ópticos en los que, como en una coctelera, se servían conjuntamente visionados de imágenes pintadas y fotográficas, aunque la fotografía, sobremanera la estereoscópica, fuese el plato único servido en algunas funciones, pues no en balde, espectáculos de ese tenor eran los que, desde los últimos veinticinco años del s. XIX, se veían en las grandes ciudades, españolas y europeas. Pero el atraso cultural de Jaén respecto a otras urbes más industrializadas o con universidad, la convertía en un excelente caldo de cultivo para que, los empresarios, alargasen la vida de espectáculos obsoletos, cuyos artefactos ópticos ya eran arcaizantes al lado de los artilugios fotográficos, y eso que, en otras ciudades más avanzadas, se produjo desde 1897, con la deslumbrante irrupción del cinematógrafo, una segmentación de los espectáculos ópticos, separando los considerados cultos (el *cinema*) de los supuestamente dirigidos a los ámbitos populares, que han sido los examinados a lo largo de este apartado. Con todo ello, la fotografía, estuvo presente en la ciudad en el centón decimonónico en las funciones públicas, que coadyuvaron a la popularización y democratización del fenómeno, pues todos esos espectáculos visuales sirvieron, a quienes, cultivados o ágrafos, contemplaron el mundo, con imágenes más o menos reales o idealizadas, para trascender las respectivas experiencias vivenciales del afán de cada día, enriqueciendo mentalmente una cotidianidad muchas veces ramplona y aburrida, conformando una cultura visual basada en unas nuevas formas de

comunicación en las cuales, la contemplación de fotografías, estáticas o en movimiento, reportaba experiencias sustitutorias del conocimiento directo del mundo.

**Notas**

1.- Un tema en el que profundizar sería el estudio comparativo de los diferentes espectáculos que conformaban las ferias españolas del s. XIX, a la hora de aceptar el concepto de *homo ludens* (Huizinga, 1938), desmenuzando su entramado conceptual, estableciendo las causas de su éxito o fracaso, imbricándolos en las estructuras socioeconómicas nacionales, regionales y locales, viendo la expansión -o no- de los espectáculos de moda en Madrid y en otras ciudades capitales de provincia. La fotografía como espectáculo de feria fue coetánea de una serie de actividades lúdicas: teatrales, pirotécnicas, musicales (conciertos de bandas de música), desfiles de gigantes y cabezudos, atracciones, *cacharricos*, según la terminología jaenera, y tendría un apreciable valor una monografía sobre este punto.

2.- Una interesante línea de investigación sería la de relacionar la moda de las fotografías que recibían la consideración de exóticas, con la abundante pintura desarrollada durante el romanticismo de temas orientales, exóticos por tanto, debiéndose esto a la relación entre las colonias y sus metrópolis. Esta pintura orientalizante se realizará sobre todo en Francia e Inglaterra, valiendo como ejemplo la obra de: Ingres, recordemos sus mórbidas odaliscas, la de Delacroix , con sus escenas marroquíes, bulliciosos harenes y mujeres de Argel, la de Théodore Chassériau, Frederic Leighton, Eugène Fromentin, etc. En España, dentro del realismo academicista de la segunda mitad del XIX, habría que destacar a Mariano

Fortuny, pues su etapa inicial marroquí deriva hacia una pintura orientalista muy luminosa y amante de lo suntuario.

3.- Otro manantial de investigación lo proporcionaría la influencia de la literatura fantástica, de viajes, costumbrista, poética, popular, etc., en las fotografías expuestas en los espectáculos de estereoscopía feriante, pues la deuda con Julio Verne, por ejemplo, es notoria.

## 2.3. Fotógrafos

### 2.3.a. Célebres fotógrafos en Jaén

Si bien Jaén, en el s. XIX, no era una ciudad que los viajeros, ya fuesen literatos, comerciantes o fotógrafos marcasen con un círculo en sus mapas para recalar en ella una temporada, puesto que sólo la catedral actuaba como enclave monumental relevante, lo cierto es que era una obligada ciudad de paso hacia otras más afamadas de *las Andalucías*, y por ese motivo, los fotógrafos de reconocido prestigio que se dirigían a otras zonas, hacían un alto en la capital del Santo Reino que fue fugaz o prolongada, dependiendo de las expectativas profesionales de cada cual. Así, tres de los más prestigiados fotógrafos a escala europea de la segunda mitad del XIX, visitaron Jaén y dejaron testimonios gráficos en ella. A continuación esbozo una reseña de cada uno y analizo su relación profesional con la ciudad.

**Charles Clifford (1819-1863)**

Este galés fijó su residencia en Madrid en 1850, permaneciendo en España hasta su muerte, y en ese periodo fue, por su premonitorio sentido de la propaganda y de la oportunidad, el fotógrafo oficial de Isabel II, al considerarlo el círculo cortesano un artista(1), realizando por encargo numerosos álbumes fotográficos que recogían las visitas que la Reina efectuaba a diversos puntos de la geografía hispana, testimoniando a través de las imágenes fotográficas los viajes propagandísticos que Isabel II, asesorada por los políticos, se encargó de hacer para apuntalar su reinado.

En 1861 Clifford viaja a Inglaterra, llamado por la reina Victoria, para la confección de un retrato oficial y compra una cámara último modelo, de la cual se enorgullecía, para sacar vistas de metro y medio, pudiendo así mejorar las fotografías de los viajes reales. Utilizó placas de cristal para los negativos, talbotipos, negativos en papel y positivos en papel encerado, papel a la albúmina y al colodión, y también, practicó la estereoscopía. De manera acorde con sus preferencias, realizó la mayoría de su obra con negativos al colodión húmedo y positivos de albúmina, pues, como la mayor parte de los fotógrafos británicos, debió abandonar hacia 1855, o aun antes, el negativo de papel para iniciar su trabajo con negativos de cristal emulsionados con colodión.

Desde que se asentó en la villa y corte, su popularidad creció como la espuma al tomar instantáneas aéreas de Madrid desde un globo, pues el mismo Clifford se consideraba *fotógrafo y aeronauta*. Impartía cursos acelerados de fotografía daguerrotípica en 15 días, costando la inscripción 100 pesetas, instruyendo acerca de la técnica del calotipo, o

talbotipo. Abrió gabinete en la Carrera de San Jerónimo, 39, y como trabajaban para él su mujer Jean Clifford y algún ayudante, dejaba a menudo en sus manos la buena marcha del negocio, pues él iba con frecuencia a provincias, acompañado de su material fotográfico, en pos de la reina. Para la creación de sus álbumes, tomaba vistas de monumentos, paisajes, obras públicas -símbolo del progreso isabelino-, industrias, arcos triunfales efímeros que se levantaban para engalanar las calles y recibir solemnemente a la reina, plantas, oficios populares, etc.

En el escrupuloso seguimiento de los viajes de Isabel II, compatibilizaba sus labores de fotógrafo oficial con las de obtener ingresos extras mediante la realización de daguerrotipos. Para hacerse propaganda, ponía anuncios en la prensa local de las ciudades en las que iba a demorarse un puñado de días, reconvirtiendo la habitación de su fonda en un improvisado gabinete.

Viajó en cuatro ocasiones por tierras andaluzas: 1854, 1855, 1861 y 1862, incluyendo en su periplo Granada y Sevilla, como era norma entre los viajeros. Es probable que en su primer viaje, el de 1854, se desplazase hasta Jaén, pero no queda constancia de que tomase fotografía alguna. En 1858 su archivo fotográfico contaba con alrededor de 700 vistas de España tomadas por él, y ese número no era nada despreciable a juzgar por las penalidades por las que debía pasar un fotógrafo trabajando en la península ibérica, pues el propio Clifford escribió:

"Los problemas que encuentra un fotógrafo no son pocos, viajando en un país en el que se desconocen las comodidades del transporte; en el que las temperaturas llegan a alcanzar hasta los 40 a la sombra; en el que el agua es tan difícil de encontrar como

en el mismísimo desierto del Sáhara y en el que, debido a la extrema sequedad del suelo, el polvo es la regla absoluta y no la excepción. Añádase a esto el hecho de que, por imperativos del considerable tamaño de las fotografías, el equipo es necesariamente grande y puede llegar a pesar hasta 300 kgs...Con toda esta parafernalia debidamente equilibrada y sujeta a lomos de las mulas y hasta nuestra animosa persona cargada de similar manera, iniciamos nuestras excursiones a las cuatro de la mañana. Imagínense nuestra excitación y desasosiego a cada tropiezo de estos orejudos animales, que amenazaban con destruir nuestras frágiles cubetas, lentes, placas y probetas" (López Mondéjar, 1997:29-30).

Este revelador párrafo ilustra a las claras las calamitosas circunstancias en las cuales se veían inmersos los fotógrafos al salir de su gabinete para tomar unas instantáneas; y para evitar que, con el traqueteo del material a lomos de las caballerías, se rompiesen accidentalmente las placas de cristal antes de llegar al laboratorio, Clifford tomó la costumbre de tener siempre dos negativos de cada fotografía.

Las ciudades visitadas en los viajes isabelinos y fotografiadas por Charles Clifford fueron: en 1858 Valladolid, de nuevo en 1858 Toledo y Extremadura, 1860 Alicante, Baleares y Barcelona, y 1862 Andalucía y Murcia. Clifford falleció el 1 de enero de 1863, menos de tres meses después del término de ese recorrido por geografías andaluzas y murcianas.

El último viaje real, el de 1862, es en el que fue incluida Jaén como ciudad *para ser honrada con la visita de S. M*. El álbum que compendió gráficamente este viaje estuvo compuesto por 97 tomas fotográficas, correspondiendo tres, del total del reportaje, a Jaén. Esta serie fotográfica, de la que se hicieron una veintena de copias, fue montada en dos

lujosos álbumes por Jane Clifford tras el óbito de su marido, cobrando un estipendio de 121.173 reales, todo un *fortunón*, al ser presentados a Isabel II en marzo de 1864. No hubo equiparación en el número de fotografías hechas a las ciudades andaluzas, pues si de Granada había 33 vistas y de Sevilla 28, Jaén y Almería merecieron la eximia cantidad de tres y dos respectivamente. Clifford utilizó una cámara comprada en Alemania *ex profeso* para este viaje.

La totalidad de las fotografías del álbum cliffordiano-isabelino de 1862 es de una indiscutible calidad en todos los aspectos técnicos: encuadre, revelado, positivado, etc. Y, como nota distintiva y dominante, hay que destacar que en ninguna vista aparece Isabel II, pues no existen *fotografías de ambiente*, es decir, recibiendo la comitiva real los parabienes de las autoridades o el saludo del pueblo, multitudes aclamando a la Reina, etc. Y como en las dos crónicas oficiales que se escribieron con prolijas descripciones no aparece en ningún momento el nombre del fotógrafo oficial del viaje, todo hace suponer que Clifford no formaba parte del séquito, sino que viajaba con un día o dos de adelanto sobre la comitiva regia, anticipándose a su llegada, retratando las localidades a visitar, los arcos triunfales construidos en las calles principales y, también, las tiendas de campaña montadas en las afueras de las ciudades destinadas a que los viajeros descansasen de las penalidades del camino, tomasen un refrigerio, se aseasen y cambiasen de ropa.

De las tres placas que Clifford tomó en la ciudad de Jaén, dos eran panorámicas del caserío, y una el arco triunfal -se construyeron varios- más destacable por dimensiones y profusa ornamentación, preparado para conmemorar la efeméride.

La primera de las panorámicas tiene como elemento visual primordial la

catedral, que muestra su fachada este, la del testero, emergiendo la fábrica catedralicia de un abigarramiento de casas y tejados. La fotografía escenifica la topografía de la ciudad, estando abrazada por una cadena de montes cuyas faldas se pespuntean de olivares. En la placa se aprecian la torre del antiguo convento de San Francisco, derruido después, entre 1867 y 1868, para construir aprovechando buena parte de su solar, el Palacio de la Diputación Provincial y crear, con la demolición conventual, una plaza más ancha con forma cuadrada, que actuara como un espacio público de representación oficial, estrictamente civil.

La segunda fotografía ofrece una vista panorámica de Jaén, porque el operador buscó un lugar elevado: la ermita del Calvario, contigua al cementerio de San Eufrasio, lamiendo las edificaciones la base del cerro de santa Catalina, uno de los cerros más simbólicos de las cercanías jaeneras, cuya cima corona el castillo. En el borde superior de la fotografía se sobreimpresionó la corona real. Justo en el ángulo inferior izquierdo se aprecia un trozo del arco triunfal de cartón piedra erigido en la Puerta Barrera, que era una de las puertas de la muralla de acceso a la ciudad. En el ángulo inferior derecho ha quedado testimoniado un monumento del que no ha quedado ninguna otra fotografía: la Puerta de Baeza, otra puerta de las que se abrían en el lienzo amurallado jiennense.

La tercera fotografía, la del arco de triunfo de la Puerta Barrera, se utilizaría posteriormente como soporte de una litografía sobre la visita real en la que aparecen la reina y su séquito. La fotografía, en la cual también está sobreimpresionada la corona real, tomada desde la calle del Rastro -hoy Correa Weglison-, muestra esa arquitectura efímera, de estilo neogótico, en una calle desierta, pues las personas en movimiento, o aun estando paradas que hiciesen el más mínimo gesto, salían borrosas, difuminadas, con un aspecto espectral, lo que había estropeado la toma fotográfica.

Todavía Clifford tomaría una placa relacionada con la visita a Jaén, si bien no era de la ciudad, sino de la enorme tienda de campaña acondicionada para alojar a la comitiva real. La vistosa tienda está formada por una gran carpa que cubre unas estructuras -de madera?-consistentes en dos bloques rectangulares laterales y uno transversal que sirve de nexo de unión. Estos espacios laterales de una sola nave y cubierta a dos aguas, responden a la tipología de la arquitectura neomudéjar, como ponen de manifiesto las ventanas geminadas y las puertas de acceso. Delante del mástil que sostiene la lona de la carpa, en un espacio triangular, está pintado el escudo de Jaén, y el mencionado mástil aparece rematado con una bandera muy oscura, con seguridad de color morado, el color de la bandera de la ciudad.

**Jean Laurent y Minier (1816-1896)**

Este francés llegó a Madrid en 1857 en calidad de corresponsal gráfico de la revista ilustrada *La Crónica*, y dos años más tarde ya disponía de estudio propio. Viajó luengas temporadas por diversos rincones de la geografía española, dedicándose a tomar imágenes, en fotografías de formato de cuarto, de monumentos y obras artísticas, sobre todo cuadros de museos, para después confeccionar y comercializar álbumes de vistas de ciudades y sitios reales, con la idea, que resultó excelente, de que el público iba a estar muy interesado en comprar colecciones fotográficas que versaran sobre viajes. Asimismo resalta su faceta de fotógrafo de estaciones de ferrocarril, como exponentes del progreso material de la sociedad industrial, empresa que acometió a través de encargos gubernamentales(2), aunque igualmente trabajó por encargo de las más importantes compañías ferroviarias. Este afán totalizador, por fotografiarlo todo, tenía como objetivo una catalogación exhaustiva de ciudades,

monumentos y obras públicas.

Su producción fotográfica, incardinada en los epígonos postulados estéticos románticos, es ingente, pues su archivo personal almacenó más de 50.000 negativos de gran formato, 30 x 40 cms., de los que aproximadamente la mitad fueron tomados por Laurent y el resto por sus ayudantes y sucesores, habiendo trabajado el daguerrotipo, las placas al colodión húmedo, la estereoscopía, etc. Tras la muerte de Clifford (1863), Laurent compró a su viuda el gabinete de la Carrera de San Jerónimo, 39, engrosando así el ya emporio de Laurent, e incluso edita ese año un catálogo con 400 fotografías de celebridades y otras cientos de vistas estereoscópicas que podían adquirirse en *casa de Laurent*, pues su compañía fotográfica fue la más importante y competitiva de las que radicaban en España en el s. XIX, con sucursales en Madrid y París y una red de corresponsales provinciales -*depositarios*- que se encargaban de distribuir en el mercado todo tipo de fotografías, cuyos nombres y direcciones aparecen en sus propias *Guías.* Sus sucursales parisinas le servirían para comercializar en Francia álbumes con escenas fotográficas de tauromaquia, al fomentar esa fiesta como un aspecto del pintoresquismo español.

Al igual que Clifford, fue agraciado con el título de fotógrafo oficial de la Casa Real española, lo cual contribuyó a cimentar más si cabe su prestigio profesional, al estampar en su citado catálogo y el dorso de sus fotografías, el pomposo y envidiado título honorífico de "fotógrafo de S. M. la Reina y de S. S. A. A. R. R. los S. S. Infantes de España", a lo que hay que añadir el que fuera distinguido también como fotógrafo oficial del Museo del Prado (Colón, 1998:5). Esta vitola de ser fotógrafo oficial de reyes, esta filiación monárquica que se muestra ufanamente, tendrá los límites que impongan las circunstancias sociopolíticas sobrevenidas (el negocio es el negocio), pues Laurent llevaba en su carro-

laboratorio la inscripción "J. Laurent. Fotógrafo de la Reina", junto a las direcciones de sus estudios en Madrid y París. Tras el derrocamiento de Isabel II y el *interregno* republicano, *dicha inscripción fue borrada, manteniéndose tan sólo las direcciones de los talleres* (González, 1997:21).

Pero su radio de acción no se limitó a la obtención y venta de fotografías, sino que aportó su grano de arena en el apartado de la innovación técnica al descubrir en 1865, en comandita con José Martínez Sánchez, el papel leptográfico, que poseía de un brillo especial, y que fue muy buscado para realizar los denominados *retratos de porcelana*. Estos dos fotógrafos recorrerían España entre 1865-67 por encargo ministerial, tomando placas de obras públicas como puestos, faros, puentes férreos, estaciones ferroviarias, carreteras, canales, etc., con el objetivo de enfatizar la modernización del país bajo el reinado de Isabel II.

En las expediciones fotográficas hechas por ferrocarril que emprendían por España Laurent y sus ayudantes, era menester arramblar con un equipo voluminoso y pesado transportado en el carro-laboratorio. Utilizaban unas placas negativas de cristal y de enorme tamaño, lo que implicaba el manejo de unas cámaras mamotréticas, y como su método más usado era el del colodión húmedo, tenían que realizar los preparativos de la emulsión sumidos en la oscuridad de una tienda de campaña, sensibilizando las placas para, inmediatamente una vez cargada la cámara, dispararla e iniciar el revelado de las placas antes de que se hubiese sobrepasado la barrera temporal de los quince minutos de su impresión, que era el límite impuesto por la técnica del colodión húmedo. La alianza profesional y mercantil con sus ayudantes motivó que en 1874 se constituyera la razón social "J. Laurent y Cía." (Teixidor, 1986).

En 1879, Laurent edita en Madrid un nuevo libro-catálogo de fotografías de géneros múltiples de diversos puntos españoles, catalogadas numéricamente y tituladas, para lo cual, se utilizarían retratos tomados años atrás y otros incorporados a lo largo de 1879. El catálogo está redactado en francés, pues estaba orientado a vender copias fotográficas en el extranjero o a los viajeros que visitaban España. Este inmenso catálogo icónico, si nos centramos en Andalucía y consecuentemente en Jaén, ofrece el listado de unas fotografías de personalidades y ciudades, las cuales, a diferentes grados y ritmos, están notando una serie de consecuencias fruto de la modernización: la renovación/revolución de los transportes, el desarrollo del comercio y la progresiva marcha hacia un mercado nacional que fracture los mercados en exceso regionalizados y provincializados, el maquinismo industrial, la potenciación de las capitales de provincia, proceso iniciado tras la demarcación administrativa de Javier de Burgos en 1833, la reforma urbanística explicitada en ensanches de calles y plazas, demolición de conventos desamortizados decenios atrás, la construcción de mercados, la pavimentación y acerado de calles, las nuevas estaciones de ferrocarril, la expansión del alumbrado público, etc. (Garófano, 1998: 11).

En dicho catálogo está relacionada una panorámica de Jaén, con el número 322 ("Jaén. 322 Vista general"), incluida en el apartado de vistas y monumentos de España. El protagonismo de la catedral, emergiendo entre las casas, es absoluto, observándose en el margen izquierdo el convento de San Francisco.

Con el número 2218 y titulada "La plaza mayor", se muestra en el catálogo una vista de gran belleza de la plaza del Mercado, en la que, para promediar las distancias, aparecen dos diligencias estacionadas en distintos puntos, pero en línea recta, de la vasta plaza. La diligencia parada en primer término está rotulada con las siguientes inscripciones:

"Correo a Jaén", "Combinación con el ferro-carril", "Campillo. Jaén, Menjívar", o sea, que este coche efectuaba el trayecto Jaén-Mengíbar antes de inaugurarse la línea férrea entre Espeluy y Jaén en 1881, porque el 18 de agosto de ese año llega a la capital el primer tren de viajeros (Teixidor, 1998:121). Una fotografía similar a la anterior y también debida a Laurent, fue utilizada para ilustrar la obra de Pi y Margall *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Granada, Jaén, Málaga y Almería* (1885), pues se emplearon bien fotografías de Laurent o bien litografías y dibujos basados directamente en placas de este fotógrafo, siendo otro ejemplo un grabado titulado "Jaén. La ciudad y sus cercanías" que realizara Pasco a partir de una placa de Laurent.

De la catedral jiennense en el mencionado catálogo se incluyen varias fotografías. Una corresponde a la fachada principal y costado norte, ocupando un buen espacio la plaza de Santa María. Esta instantánea fue posible obtenerla gracias a la calidad del objetivo utilizado, adquirido en el extranjero, ya que la fábrica catedralicia absorbe la atención al no estorbar ningún edificio colindante.

Del interior catedralicio existe un encuadre en vertical de la nave central, viéndose en primer término la mole de alabastro del trascoro, y que está tomada desde uno de los balcones situados sobre la Puerta del Perdón. La última fotografía de la serie dedicada a la catedral es la numerada con el 2221 en el catálogo laurentiano, siendo una soberbia vista de la sillería del coro, significando esta placa un alarde de técnica, pues aún no había posibilidad de iluminar con luz artificial grandes espacios, aunque en los gabinetes se disponía del arco voltaico e incluso de baterías eléctricas, y esta calidad fotográfica era una conjunción de: aprovechamiento de la luz natural que penetraba por las vidrieras, el tipo de cámara y una placa debidamente emulsionada y revelada. La faceta de Laurent como inventariador de obras

de arte tendrá su refrendo en la fotografía que tomó de la custodia catedralicia, excepcional obra del platero Juan Ruiz *El Vandalino,* discípulo del orfebre Juan de Arfe.

En el catálogo, en la sección "Senadores del Reino" se hallaba un retrato del obispo de la diócesis de Jaén Antolín Monescillo (1865-1877) datable en la segunda mitad de 1a década del 60, fotografiado en el estudio de Laurent, en la Carrera de San Jerónimo, con motivo de uno de sus frecuentes viajes a Madrid en su condición de senador. El obispo está sentado, sostiene con gesto desmayado un libro y acoda el brazo en un aparador de patas salomónicas; mobiliario y *atrezzo* que se repetirá en otros retratos de Laurent. Esta fotografía plasma visualmente la importancia que, en el periodo isabelino, sobre todo en el decenio moderado-unionista (1856-1866), tuvo la Iglesia, *que continuó las directrices de la etapa moderada anterior en apoyo de la Corona, atacando, desde los púlpitos y el Boletín Eclesiástico del Obispado de Jaén, cualquier tipo de ideología que supusiera innovaciones o cambios* (Fernández García, 1994: 69).

**El Conde de Lipa**

Luis Lipa Fardzeñiski, polaco de nación, llegó a Málaga en 1847 para retratar, enseñar y vender cuanto material estuviese relacionado con la fotografía. Sobre este personaje se aposenta una bruma biográfica, pues sus pasos profesionales en su Polonia natal y en otros países europeos son desconocidos hasta el presente, y esta persona se convirtió en personaje gracias a su habilidad autolaudatoria y a su interés por nimbar su pasado con sucesos noveleros. Lo que sí es un dato fiable es que en 1853 trabajaba en la ciudad malacitana con calotipos, anunciándose en prensa. Entre 1856 y 1857 abandona Málaga por

la tenaz competencia de los fotógrafos Lorichon, padre e hijo, y viaja a Valencia, llegando a Sevilla a finales de 1860, nucleando en su estudio de la calle Mármoles, 9, la escuela fotográfica más aventajada hispalense, dedicándose a enseñar el arte de la fotografía a un buen elenco de alumnos-discípulos, que recibían clases de un *viejo profesor* con acento italiano que se hacía llamar Conde de Lipa, un hombre que tuvo que exiliarse de Italia por razones políticas, y que realizó en Sevilla unos fantásticos retratos tipo *carte de visite* y maravillosas reproducciones de objetos de arte, erigiéndose como maestro de muchos fotógrafos sevillanos (Yáñez, 1981). En Sevilla sus honorarios ascendían a mil reales por curso acelerado de aprendizaje en 15 días, a razón de dos horas diarias de clase.

Estimo que el Conde de Lipa, en su viaje a Valencia emprendido en 1857, hizo un alto en el camino y se detuvo en Jaén una temporada, entre finales de 1857 y primeros meses de 1858, porque fue maestro de dos profesionales de la fotografía jiennense: Higinio Montalvo y Amalia López, ejercientes ambos en 1858. Sería posteriormente, a principios de 1862, cuando regresaría a Jaén para establecerse por más tiempo, utilizando desde octubre de ese mismo año, el cotizado título de "Fotógrafo de Cámara de SS. MM. y AA. RR.". Este aserto, en mi opinión, se ve corroborado por el testimonio de Alfredo Cazabán Laguna, cronista oficial de la ciudad de Jaén y director de la revista mensual *Don Lope de Sosa* (1913-1930), pues él, amén de conocer la obra del Conde de Lipa en su periodo jaenés, conoció a coetáneos que lo trataron y que inclusive fueron alumnos suyos, por lo que Cazabán escribe encomiásticamente en su publicación:

"Hoy, en que no habrá una casa en que haya un fotógrafo, ni vecino que no tenga una *maquinita de retratar,* y en que entre muchas cosas vulgares, hay una veintena de *artistas del objetivo,* que son gala de Jaén y enriquecen el archivo de nuestra manifestación y conservación de arte, ¿cómo no hablar de Lipa, el primero sin duda, de esos

fotógrafos de afición..., al cual se le debe haber iniciado en el primer grupo de lo que hoy llamamos *amateurs* -más claros entonces que los Padres Santos-, el amor a ese recreo artístico, que ya está al alcance de todas las fortunas, pero que está al alcance de todos los espíritus?.[...]Era el Conde de Lipa un aristócrata polaco, en cuya persona se daban todos los caracteres excelsos y caballerescos, de un sentimental idealismo, propio de su raza. En aquellas luchas en que la *infeliz Polonia* sufrió tanto, el Conde de Lipa perdió su fortuna, emigró y recorrió triste, peregrino de sus ideas de patria, las poderosas naciones de Europa; cultivó mucho la sociedad de París, en aquellos momentos en que ya se confundían el romanticismo y la bohemia, y de Francia vino a España y en España llegó a Jaén. El alma de este pueblo, siempre grande, generosa y hospitalaria, le acogió cariñosamente. Los salones aristocráticos le abrieron sus puertas en los saraos; el antiguo Casino le unió a sus tertulias de rinconcillo y poetas, literatos e impresores (que entonces formaban una sola familia de trabajo), le acogieron como a hermano. El Conde de *Lipa*, que aquí vino transeúnte por unas horas, aquí pasó unos años.[...]Centenares de retratos, que son relicarios de los recuerdos, fueron hechos por aquéllos a quienes enseñó a trabajar en el arte de Daguerre el Conde de Lipa. Como en los cuadros, como mejor diríamos, como en las viejas estampas y en los aguafuertes, sus retratos llevan al pie, en letra casi imperceptible, los nombres de quienes los hicieron. Y son, más que nombres masculinos, nombres de damas, que eran discípulas del Conde, y llegaron a ser, muchas de ellas, maestras, no solamente en el arte de retratar, sino en el divino secreto de retratar con arte.[...]Debe Jaén, debe la sociedad de Jaén, al empezar la segunda mitad del siglo XIX, al caballero polaco, una de sus grandes expresiones de la cultura artística, en el aspecto de su difusión selecta, fina, distinguida, aristocrática. Por aquella labor podríamos reconstruir la historia, la vida, el ambiente de aquellos días de nuestra ciudad.[...]Rico y valioso hallazgo sería el de una de aquellas fotografías del Santo Rostro, que regaló a Su Majestad la Reina D Isabel II, el Sr. Conde de Lipa, el 8 de Octubre

de 1862, en el salón del trono del Palacio Episcopal. Porque entonces, guardando y honrando ése que nos atrevemos a llamar primitivo de la fotografía particular, en Jaén, y poniéndolo en sitio de honor en su salón artístico, no haríamos nada injusto los que a la fotografía amamos, uniendo a ese homenaje un retrato del Sr. Conde de Lipa, y escribiendo al pie de estas palabras de recuerdo del caballero polaco: *¡Gracias, Sr. Conde!*" (Cazabán, 1926: 362).

De su estancia ya en 1862 en Jaén y en pueblos como Andújar, sí hay variada constancia documental. En primer lugar, el diario *El anunciador de la provincia de Jaén*, en 1862, incluía la siguiente nótula:

"El distinguido fotógrafo polaco, establecido en Jaén, señor Conde de Lipa, presentó a la Reina una cartera de moaré y raso conteniendo cierto número de fotografías del Santo Rostro. Dichas fotografías representan fielmente la venerada reliquia, el fondo sobre el que se halla la imagen y el magnífico marco de antiquísimo gusto plateresco, coronado del lazo de brillantes que al principio de este siglo regaló la señora Duquesa de Montemar" (*El anunciador de la provincia de Jaén*, número 1337, 8 de octubre de 1862).

Como ya he indicado, en Andújar el Conde de Lipa tomó varias vistas urbanas: de la plaza de toros reconvertida en mercado de abastos y entorno de la plaza Ribas Sabater, realizadas en el formato tarjeta de visita, al igual que otras dos instantáneas (Lara; Lara López, 2001: 58-60) que lucen en el dorso respectivamente los escudos reales y leyendas "El Conde de Lipa. Fotógrafo de S. M. la Reina de España" y "El Conde de Lipa. Fotógrafo de Cámara de SS. MM. y AA. RR.", siendo ambas retratos femeninos, estando silueteadas sus figuras y similares en cuanto composición y técnica, datándolas entre 1863 y 1864.

En la capital jiennense se han conservado, en colecciones particulares, ocho tarjetas de visita fotográficas debidas al Conde de Lipa. La que estimo más antigua es la correspondiente a María Gracia Balguerías y Brunet, anterior a la fecha-guía de octubre de 1862, ya que aparece timbrada en el reverso con una corona condal, según el modelo al uso en heráldica, y con la leyenda "L. C. de Lipa. Fotógrafo", mientras que también en el anverso se lee "L. C. de Lipa"; caso único en Jaén en que una tarjeta de visita tenga en ambas caras la firma de autor. En las siete restantes fotografías aparecen hasta tres tipos distintos de membretes, teniendo como elemento común el presentar el escudo real y la constancia expresa de la condición de *fotógrafo oficial de la Reina*.

En dos tarjetas de visita hechas en su estudio jiennense, se retratan sendas parejas de hermanos, niños y niñas respectivamente, y curiosamente a uno de esos niños lo retratará también el operador jiennense Higinio Montalvo. En la fotografía de los niños, hay como fondo un forillo con la pintura de una ciudad monumental, que volverá a utilizarse en el retrato (1864) de un caballero con levita y leontina, identificado como Ramón Ruiz Monereo. Al ser una de esas tarjetas de visita un retrato del prelado Antolín Monescillo, que es fotografía de un cuadro al óleo, el cual tomó posesión de su silla episcopal en 1865, se deduce que por lo menos hasta esa fecha, el Conde de Lipa tuvo abierto su estudio en Jaén.

Esta gavilla fotográfica del Conde de Lipa en Jaén, es la más nutrida que se ha conservado de las distintas ciudades españolas en las que residió temporadas para ejercer su arte, y sobresale en todas las imágenes un perfecto dominio de la técnica, pues los positivados son excelentes, lo que implica una firme base teórica y práctica para emulsionar placas y revelarlas, una composición magistral al estar los encuadres muy cuidados, una correcta

iluminación y una variedad iconográfica que demuestran la calidad de este fotógrafo de enigmático pasado, y cuya producción raya la misma calidad que la de sus más ilustres contemporáneos: Charles Clifford y Jean Laurent.

**Notas**

1.- Sería de interés comparar la estimación que, a partir de Isabel II, van a tener los reyes españoles hacia la fotografía en general y hacia algunos fotógrafos, los escogidos, la elite de los operadores de la cámara, en particular, pues el considerar al fotógrafo como un artista y no un mero técnico o artesano, lo equipara con los antiguos pintores de cámara, los retratistas oficiales, tanto de los Austrias como de los Borbones, que pintaban a la familia real por expreso deseo de los reyes. Este respaldo de los monarcas hacia la fotografía devendría en espaldarazo, tanto del gran público como de los círculos de la intelectualidad: Academias, instituciones culturales, etc.

2.- Merecería un estudio la aportación que las guías ilustradas con fotografías realizaron en el desarrollo de los viajes: se opera un cambio en la mentalidad, de forma que se abandona el viaje romántico por la *España inexplorada* y se adopta una novedosa visión del mundo, pues ya no se viaja para descubrir, sino para *conocer* y *reconocer* los parajes, obras artísticas y monumentos fotografiados, vistos con antelación en las guías para viajeros, naciendo algunas de ellas con un absoluto sentido propagandístico por decisión gubernativa como espejo de las realizaciones del Ministerio de Fomento. Habría que contextualizar estas

guías fotográficas en las estructuras sociales, económicas y políticas de la España isabelina, y también religarlas con la literatura de viajes del XIX, en la época del afianzamiento de la burguesía como clase y en el apuntalamiento de la política liberal frente al enemigo latente o patente carlista, es decir, la confrontación entre *el progreso y la reacción*.

### 2.3.b. Estudios fotográficos jiennenses: primera generación

La introducción del fenómeno fotográfico en Jaén, como se ha visto en los apartados precedentes, fue obra, primero, como toma de contacto, de los fotógrafos transeúntes, y más tarde, de manera efectiva, de los profesionales extranjeros afincados en España que, por razones varias, recalaron en la ciudad, enseñando a retratar a una pléyade de alumnos, discípulos algunos asimismo, vendiendo material fotográfico y fortaleciendo las estructuras de comercialización del arte de la fotografía, convertida ya ésta en una industria.

En el Jaén de 1859, ya son recuerdo los primeros e improvisados *estudios* fotográficos, aquéllos que los transeúntes montaban con precariedad de medios en habitaciones de fondas y pensiones. A partir de 1860 la técnica fotográfica experimenta una acelerada evolución, de forma que ya no se requieren unos elevados conocimientos fisicoquímicos por parte de los retratistas, porque en casi todas las capitales, y Jaén no era una excepción, ya podían adquirirse todos los productos oportunos, ya fuesen máquinas, lentes o sustancias para el emulsionado y revelado de placas que las casas especializadas comercializaban. Además, en la década de 1860 el mercado de las tiendas especializadas y

librerías, se inunda de manuales de fotografía que hacían accesible la producción de placas, pues se describían didácticamente los pasos a dar así como el material necesario.

A lo largo de 1858 se abren en la ciudad dos estudios estables que se afianzan clientelarmente y perduran en el tiempo, siendo éstos los de Higinio Montalvo y Amalia López de López, adicionándose en 1860 el de Genaro Giménez. Estos gabinetes se circunscribieron en sus comienzos al retrato, ya que la prácticamente ausencia en Jaén de monumentos considerados entonces como detentadores de valor histórico o exótico, motivó que el radio de acción de los profesionales abarcara sólo la retratística, dejando para otras ciudades andaluzas como Granada, Córdoba, Málaga o Sevilla la toma de panorámicas urbanas y monumentales, pues éstas tenían una formidable proyección comercial y/o cultural a nivel nacional e internacional. No obstante, esta fecha de 1858 en la cual Jaén, como sucederá también en Santander y en Asturias -en Gijón para ser exactos- cuenta con un gabinete abierto y funcionando, hay que considerarla como temprana en comparación con otras urbes de mayor vitalidad socioeconómica. Verbigracia, en Sevilla se abren los primeros estudios estables en la Navidad de 1856, en Granada en 1857 al igual que Vitoria y Zaragoza, en Galicia en 1859, en Castilla-León y Castilla-La Mancha (si nos atenemos a la configuración autonómica actual) en 1860, en Mallorca en 1863 y en Pamplona en 1864, etc.

En los retratos realizados en los primeros estudios de Jaén los encuadres son de tres clases: cuerpo entero, medio cuerpo y busto. En las dos últimas modalidades las personas miran de frente a la cámara, siendo habitual el hacer desaparecer el fondo por medios mecánicos, silueteándose la figura y difuminándose un tanto su contorno. Cuando el retratado aparece de cuerpo entero, raramente mira de frente al objetivo como en la época del

daguerrotipo, porque eso remachaba el carácter estático, casi estatuario, del fotografiado, sino que ahora ladea el rostro, a medio camino con el perfil.

Los estudios jiennenses, a partir de 1858, trabajarán primordialmente el formato de la tarjeta de visita, sumándose a la moda de la cartomanía que recorría imparable la geografía europea, cobrando por la primera *carte de visite* ocho reales y tres por cada una de las copias restantes; precios aún reservados para bolsillos burgueses, pues el jornal de un obrero no especializado, el sector mayoritario jaenero, era de tres reales, cuatro si se trataba de un albañil, herrero o carpintero. Desde 1865, fecha en la que coincidieron en Jaén cinco estudios fotográficos abiertos, el coste de las tarjetas de visita se fue reduciendo, estabilizándose alrededor de 1870 en cuatro reales la primera copia y dos por cada una de las sucesivas. Este abaratamiento se debió a un aumento de la competencia fotográfica, porque se incrementaron los estudios, y a una paulatina reducción del precio de las cámaras y óptica fotográfica, así como de las emulsiones, que al ser fabricadas industrialmente, y ya no sólo obtenidas mediante fórmulas magistrales, se venderán en droguerías y tiendas especializadas, desechando la costumbre de desplazarse a Granada o Madrid para comprar los artilugios y sustancias químicas. Se reservarán para los estudios las cámaras de madera de gran formato, dejándose para trabajar en exteriores los aparatos cada vez más pequeños y manejables desde la irrupción comercial de las *placas secas*.

Una característica relevante de los estudios es que, además de incentivar y desarrollar el proceso económico en torno a la retratística, trajeron consigo un hondo cambio en la significación social de la fotografía en la mentalidad colectiva, pues esos retratos son imágenes que el cliente se hace por un acto volitivo, existiendo un pacto normativo entre el fotógrafo, que es el que prepara la puesta en escena, y el retratado, que gustoso acepta y

participa en los convencionalismos del ritual fotográfico, pues el cliente, espera verse retratado de una determinada manera que conoce a priori, que refleje su categoría y posición social. Y por tal motivo abundan las tomas de cuerpo entero, *porque se reivindica la figura completa, mostrando toda la vestimenta, el estereotipo de una clase social y una condición colectiva* (González, 1997: 76).

Tras haber recabado y analizado centenares de fotografías decimonónicas jiennenses hechas en los estudios capitalinos, lo primero a reseñar es su tonalidad sepia, pajiza, amarillenta, que se explica por la degradación de los productos químicos utilizados para el revelado y fijado de la imagen tras el paso de entre cien y ciento cuarenta años. Pero al cotejar los retratos, se observa que las fotografías de niños eran extraordinariamente raras durante el largo y fructífero periodo de vigencia de las tarjetas de visita. ¿Cuáles fueron las razones para este aparente desprecio o ninguneo icónico de la edad infantil? Considero que las causas fueron varias e interrelacionadas. La primera de ellas responde a razones técnicas, o para ser más preciso, las limitaciones de la técnica fotográfica actuaron como freno de la *inmortalización* de la niñez, ya que el tiempo de exposición de los daguerrotipos era muy elevado, y los pequeños, difícilmente aguantaban impertérritos la lenta impresión de la placa, sin osar mover un músculo del cuerpo y de la cara ni por supuesto, poder esbozar una sonrisa, lo cual hubiera dado al traste con la fotografía; y superado el daguerrotipo al surgir otras modalidades fotográficas, las exposiciones de éstas aún no eran instantáneas, pues el gelatino-bromuro no se generaliza hasta la década de los ochenta, por lo que la técnica seguía poniendo trabas al retrato infantil.

La aparición de las tarjetas de visita y la consiguiente democratización y popularización de la fotografía entre la emergente clase media, motivará que los burgueses

hagan de ella su idóneo medio de expresión para, por medio de su imagen fielmente reflejada y reconocible, afirmar el esfuerzo de su personalidad por cimentarse hasta adquirir conciencia de sí misma, ya que el retrato, bien escenificado en el estudio, como trasunto del retrato pictórico, da fe del éxito, y el burgués, identificado con el papel de fundador de una saga familiar a costa de su trabajo, de su ingenio, de sus méritos, opta por crear una nueva estirpe, una memoria icónica familiar *inaugurada por él mismo y su prestigio personal* (Rubio Aragonés, 2001: 21); y claro, en la conformación de esta nueva estirpe burguesa, la importancia reside en un principio en los adultos, que la definen y la identifican, siendo los niños un elemento secundario, accesorio, que sólo en un posterior momento adquirirá relevancia en el plano gráfico de la memoria visual familiar, al ser una tarjeta de visita que adjuntar al álbum familiar.

Las primeras fotografías de niños se harán en el seno de familias de la alta burguesía, pues las de la media y baja burguesía preferirán retratar a sus miembros de mayor edad por lo que costaba cada retrato, y sólo cuando la masificación fotográfica provoque un descenso de las tarifas de los profesionales, la infancia será llevada a los estudios para ser retratada. A esto hay que añadir la todavía alta tasa de mortalidad infantil reinante en la segunda mitad del s. XIX, lo cual influirá en que los estratos sociales de la pequeña burguesía y del campesinado propietario de tierra, para recordar a sus hijos de corta edad difuntos, los hagan retratar, de cuerpo presente, en los estudios fotográficos. Esta práctica ha sido enjuiciada negativamente en recientes estudios, al considerarla que convertía "la fotografía española del XIX en una viscosa y rebosante fiambrera, que da de comer a un buen número de fotosepultureros" (Molinero, 2001: 84). El procedimiento siempre era el mismo: el padre llevaba el rígido cadáver de su hijo al gabinete, sentaba al niño, vestido y maquillado como si estuviera durmiendo, en sus piernas, y el fotógrafo disparaba la máquina, lo que

permitió que el ritual del retrato de finados adoptase nuevas formas de representación popular. En Jaén no se han encontrado ejemplos de esta fotografía necrológica infantil, aunque sí retratos hechos a adultos, amortajados y en su velatorio. Sánchez Vigil (2001: 196-197) sostiene que las fotografías tomadas por los ambulantes a pobres y ricos, niños y ancianos, hombres y mujeres, al morir los retratados, eran enterrados con sus fotografías para evitar que su alma vagara entre los vivos(1). De todas maneras, las fotografías de niños se han utilizado en ocasiones en los investigadores de la historia social para documentar la historia de la infancia, esto es, "para documentar los cambios experimentados por la visión que los adultos tienen de los niños" (Burke, 2001: 131).

Otro aspecto es que las vistas panorámicas de Jaén, en formato tarjeta de visita, realizadas por fotógrafos con estudio estable en la ciudad, repiten en bastantes ocasiones los mismos motivos y tratamientos compositivos de las fotografías que tomaron los transeúntes, y esto quizá responda a que éstos últimos dejaron en sus alumnos y discípulos la impronta de una *manera de mirar* la ciudad, continuada luego por los profesionales locales.

La estructura de los primeros gabinetes estables en Jaén, conocidos inicialmente como *galería de cristales*, era muy similar. Como era *conditio sine qua non* fotografiar con luz solar diurna, todos los estudios estaban situados en la última planta del edificio, siendo muy codiciados los desvanes y buhardillas e inclusive los patios interiores espaciosos, y ello para evitar que los inmuebles vecinos proyectaran sombras a determinadas horas del día, reduciendo notoriamente las posibilidades de trabajar. Una habitación imprescindible era el *cuarto oscuro*: el laboratorio para el manipulado de placas.

La mejor iluminación era la cenital, siendo la más conveniente la que se

orientaba al norte, pues para los retratos resultaba más apropiada la claridad lumínica que la intensidad, por eso el lado sur del gabinete jamás se acristalaba, siendo el espacio donde posaban los modelos. Para lograr una luminosidad apreciable y apta para retratar en los días nublados, los lados este y oeste se acristalaban y cubrían con amplios cortinajes, que cumplían la doble función de servir como fondo y descorrerse alternativamente, hacia la izquierda o derecha del retratado, según la orientación del gabinete o la hora de la mañana o tarde en la que se trabajaba, con el objeto de impedir la entrada de un chorro de luz que velase la placa. Esas cortinas eran un socorrido elemento decorativo en la época dorada de las tarjetas de visita jaeneras. Los estudios fotográficos pueden y deben ser considerados como el eje vertebrador de la fotografía comercial durante el s. XIX. El aprendizaje y consolidación del oficio, la adquisición de un equipo fotográfico (cámaras, productos químicos, material, etc.) y de la infraestructura que exigía un estudio, sólo estaba al alcance de unos pocos bolsillos, por lo demás, lo suficientemente emprendedores para embarcarse en aventuras de este tenor. Este fuerte desembolso inicial para el montaje y acondicionamiento de un estudio, suponía que al cesar por diversas razones un fotógrafo en su actividad, el establecimiento fuese enseguida ocupado por otro profesional, que evitaba un buen número de gastos.

En Jaén los primeros estudios ocupaban las plantas siguientes: en planta única -no tenía más alturas el edificio- el de Genaro Giménez, calle del Circo Gallístico; en planta primera los de Amalia López de López, calle Obispo Arquellada, e Higinio Montalvo, plaza de Santa María; en planta segunda el de Ángel Martos, en la Carrera; y en planta tercera el de Pez, calle Cerón. Ninguno de ellos disponía de ascensor, pero esta particularidad sí se hacía constar ("hay ascensor") en el dorso de las fotografías de los estudios que, para animar a la clientela, disponían de él. Una de los mayores atractivos para el público lo constituían las fotografías expuestas en vitrinas que había en los portales.

Sin embargo, como a partir de 1850 las emulsiones eran cada vez más rápidas, ya no era requisito imprescindible fotografiar a la luz directa del sol, sino simplemente a la luz del cielo, más suave, alargando las horas para retratar en los gabinetes: entre las nueve de la mañana y las cinco de la tarde, el horario de verano, y las cuatro, el horario de invierno, posibilitando el fotografiar en días nublados al aumentar el tiempo de exposición, hecho que se hacía constar en los anuncios en prensa.

Para estos primeros estudios estables no era indispensable el situarse en el centro de la urbe, siendo un notorio ejemplo el gabinete de Genaro Giménez, instalado en el callejón sin salida del Circo Gallístico, ya que los clientes estaban dispuestos a ir a cualquier sitio con tal de retratarse. El punto de inflexión lo va a constituir la masificación fotográfica auspiciada por las tarjetas de visita, pues a partir de los años setenta y ochenta los profesionales fijan exclusivamente sus estudios en las zonas más céntricas y populosas: plazas de Santa María y Audiencia y calles como la Carrera, Maestra, Martínez Molina, etc., pues hay una fuerte competencia en el negocio, y además ya se alberga la idea de que cualquier viandante que pase por delante del estudio, puede ser un cliente potencial y ocasional, por lo que se le animará a retratarse mediante la colocación, como reclamo, de fotografías en cristaleras de la fachada.

La decoración de los estudios jiennenses seguía la estela uniforme y estereotipada de los del resto de ciudades. En el tracto temporal del daguerrotipo la decoración brillaba por su ausencia y no había puesta en escena alguna. La época de las primeras tarjetas de visita introducirá un escueto mobiliario: mesas de escritorio y mesitas, sillas, butacones, cortinas y alfombra. Y aparecerán variados objetos en las fotografías que,

bien los portaban los retratados o bien formaban parte del *atrezzo* del estudio, y que servían para implementar el estatus del fotografiado gracias a la generalización de los códigos simbólicos: microscopios, estereoscopios, sombreros y sombrillas, bastones, libros o trampantojos de ellos, juguetes, etc., comenzando a teatralizarse las poses en los estudios, pues en éstos se escenificarán las pretensiones y convencionalismos sociales.

En la última etapa de la tarjeta de visita, a partir de 1870, se generalizan los forillos, esto es, fondos pintados, que se utilizaban esporádicamente desde años antes, y que servían para dos cosas: crear la ilusión de perspectiva entre el retratado y el paisaje pintado y para contextualizar la figura en zonas idílicas o bucólicas, vistas panorámicas de ciudades o lugares ignotos y exóticos  tales como el África, la India, etc. Por un proceso de trasvase del teatro, los estudios se atiborran de decorados, tramoyas que simulan el interior de una lujosa mansión, elegantes y señoriales jardines con estatuas, utillerías de cartón: rocas para escenas campestres y pastoriles, columnas de fuste acanalado, estatuas clásicas, etc.

La cocina del estudio, esto es, las labores técnicas que convergían en el producto fotográfico final entregado al cliente, era complicada y recaía como norma básica en la propia familia por mor de la mano de obra requerida. El fotógrafo titular del establecimiento era quien manejaba la cámara, pero existían otras actividades preparatorias y posteriores al disparo fotográfico: emulsión de las placas en el laboratorio en los primeros tiempos, lavado de negativos, revelado y retocado de los negativos, fijado y positivado, obtención y encuadernado de copias, pegado de la fotografía en cartulina, iluminación del retrato, etc. Hay que tener en cuenta que el trabajo era arduo, porque tras el revelado de negativos se procedía al tiraje de pruebas, que se mostraban al interesado antes de proceder con el positivado definitivo, momento en el que intervenía, como un cirujano estético visual,

el retocador, encargado de corregir defectos, *estilizar figuras y eliminar todo aquello que el cliente, expresamente, quería disimular tras mirarse al espejo* (Sánchez Vigil, 2000: 20). Como quiera que la contratación de personal para estos menesteres hubiera encarecido mucho las fotografías, y la competencia no desmayaba, todos los estudios jiennenses emplearon a los hijos de los titulares, iniciándose un negocio familiar que daría como fruto varias sagas de fotógrafos, así como a madres y esposas, que arrimaban el hombro en las labores de retocado de negativos, dándole esto estabilidad al estudio, y gracias a la sucesión de hijos y nietos, se llegará a asociar en la ciudad determinados apellidos a la profesión fotográfica, facilitando la fidelidad de la clientela a golpe de superposición y yuxtaposición de generaciones.

La mecánica que permitía la continuidad en el oficio pivotaba sobre mujeres e hijos. Éstos se iban formando al paso de los años, comenzando, como en un antiguo taller gremial, desde los peldaños más bajos de la ayudantía: barriendo el estudio y lavando negativos y copias, y con el tiempo, ya instalados en la adolescencia, los jóvenes manipularían los productos químicos del laboratorio para emulsionar placas, positivar y copiar, dejando el manejo de la cámara y la iluminación para aquéllos que fueran a heredar la titularidad del negocio. Así, este lento y progresivo aprendizaje permitía un intrincado conocimiento de todos los resortes del arte y de la industria fotográficos.

Como última puntualización, antes de proceder a examinar el perfil biográfico y fotográfico de los profesionales que trabajaron en sus estudios jiennenses, convendría apuntar que, aunque la piedra angular de su vida laboral fue la retratística, no dejaron de realizar incursiones en otros campos que adolecían de una menor comercialización por aquel entonces como: panorámicas de Jaén, vistas de monumentos salpicadas de gente a pie de calle, tipos edilicios de carácter singular, sucesos relevantes, personajes ilustres que visitaron

la ciudad, etc. Y además, los retratos de personas analizados, permiten apostillar que los profesionales jiennenses huyeron de la vulgarización que en otros lares aparejó la popularización de la fotografía, pues no se trata de una obra vulgar, mostrensa técnicamente y adocenada en cuanto a composición, sino que resiste a la perfección la comparación con la producción fotográfica de los estudios más afamados de las diferentes ciudades del país.

**Higinio Montalvo**

Higinio Montalvo Sastre nació en Sangarcía (Segovia) hacia 1815, iniciándose desde temprana edad en la pintura, profesión arraigada en el círculo familiar, pues su tío Bartolomé Montalvo (1769-1846), natural del mismo pueblo segoviano, era pintor de Cámara del Rey desde 1816 y prestigioso paisajista.

Fue el primer fotógrafo residente en Jaén que abrió gabinete estable, conjugando los oficios de pintor y fotógrafo, tan usual en los periodos iniciales del arte de Daguerre. Su dedicación a la pintura le hizo acreedor de renombre provincial y nacional, pues en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1858 participó como uno de los tres jurados encargados de seleccionar obras para la misma. Y Alfredo Cazabán, al hacerse eco en su revista *Don Lope de Sosa* de la donación de un lienzo de Montalvo al Museo provincial de Jaén en 1919, define a su autor, superlativamente, como "maestro de todos los pintores modernos de Jaén" (Cazabán, 1919: 94). El Ayuntamiento lo considerará una especie de asesor artístico para algunas efemérides, como fue, por ejemplo, la visita a la capital de Isabel II, encargándose Higinio Montalvo de la decoración de seis arcos triunfales de cartón piedra

y del ornato de la fachada del ayuntamiento.

Higinio Montalvo llegó a Jaén en 1850 procedente de Sevilla, casándose allí con Concepción Gutiérrez, al haber sido nombrado profesor interino de *dibujo lineal y topográfico* en el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza, puesto que desempeñó hasta el 1 de agosto de 1864. Esta plaza docente la simultanea con una cátedra de *dibujo con aplicación a las artes y oficios* de la escuela municipal creada en 1858, instalada en el exclaustrado convento de la Coronada, en la calle Maestra alta. En 1863 sobrevienen gravosas dificultades económicas en la institución educativa municipal, y en 1864, Higinio Montalvo aparca la docencia del dibujo tanto en el instituto como en la escuela dependiente del Ayuntamiento, y se vuelca en la fotografía. Tras la *Gloriosa* (1868) ocupa un sillón de regidor municipal del Ayuntamiento de Jaén, permaneciendo varios años como edil, y esa ideología progresista, a buen seguro de cariz republicano, le costó marcharse de Jaén tras la Restauración.

Vivió siempre en la plaza de Santa María, punto neurálgico jaenés, instalando en 1858, en su domicilio particular, el estudio, dando clases de fotografía a numerosos alumnos. Comercializó retratos de la efigie del Santo Rostro, a la sazón una de las tres imágenes más veneradas de Jaén, teniendo la exclusiva de exhibir tales fotografías en el muestrario de su estudio, porque el Cabildo catedralicio no concedió permiso a fotógrafo alguno en muchos años para fotografiar el icono/*reliquia*. Asimismo, comercializó a gran escala, hasta los últimos momentos de su estancia en la ciudad, fotografías de Nuestro Padre Jesús Nazareno, la imagen epicentral de la religiosidad popular jiennense. La cofradía de Nuestro Padre Jesús le dirigió a Higinio Montalvo un escrito solicitándole precio para realizar fotografías a la talla del Nazareno (L. A. C. N. P. J. N. de 21de noviembre de 1871), placas

que efectivamente toma en febrero de 1872 "*a cobrar cuando lo permitan los fondos de la cofradía*" (L. A. C. N. P. J. N. de 19 de febrero de 1872), revelando este hecho la holgada economía del profesional. Los precios fueron de dos reales la tarjeta de visita, cuatro la media placa (6 x 9 cms.) y seis reales la placa entera (12 x 18 cms.), cantidades significativamente bajas, que revelan el sentido comercial del avispado Montalvo, pues al detentar la exclusiva fotográfica de la imagen que más devoción concitaba entre los jaeneros capitalinos y provinciales, el negocio era redondo, porque además, la propaganda que hacía de su estudio, al aparecer su sello en el dorso de las tarjetas de visita, era colosal. Estas fotografías tomadas en 1872 sirvieron para adornar los títulos de cofrades de Nuestro Padre Jesús.

1875 es una fecha que marca el límite de la permanencia de Montalvo en Jaén, pues desaparece como por ensalmo, sin haber encontrado después de ese año, coincidente con la entronización de Alfonso XII, ningún fotohistoriador referencias profesionales suyas en población alguna. La única pista nos la va a proporcionar un libro de temas cinegéticos, *Mi cuarto a espadas sobre asuntos de caza* (Jaén, 1898), cuyo autor, el poeta y catedrático jiennense José Moreno Castelló, escribe:

"Era aquél mi querido maestro, que jamás olvidaré, un buen artista y un excelente cazador. Llamábase D. Higinio Montalvo, y aunque hace muchos años que se ausentó de esta ciudad de Jaén y **no pocos que pasó a mejor vida**, yo conservo fielmente su recuerdo y de mi pluma no han de salir para él sino justas alabanzas" (Moreno Castelló, 1898: 43. La negrita es mía).

Si a la altura del 98, el año del *Desastre*, ya hacía "no pocos años" del fallecimiento de Montalvo, éste debió hacerlo no mucho después de abandonar Jaén.

Higinio Montalvo nunca hizo constar, en los distintos membretes del dorso de sus fotografías, la dirección de su estudio, pues siempre creyó que era innecesario, al ser su domicilio de la plaza de Santa María de sobra conocido en la ciudad por su prestigio como operador. Las diferencias de sus membretes han permitido ordenar cronológicamente su producción fotográfica, que evolucionó estéticamente de la mano de las mejoras técnicas.

Desde la apertura del estudio en 1858, hasta septiembre de 1862, utilizó un único membrete que en tinta azul, consignaba sin más "Fotografía de H. Montalvo". A partir de octubre de 1862, y con ocasión del álbum fotográfico -al que dedicaré un apartado- entregado a Isabel II durante su visita oficial a Jaén, incorpora a su sello la suspirada coletilla "Fotógrafo de S. M.", empleando hasta fines de 1863, con leves variantes, uno que luce el escudo de España y la leyenda "H. Montalvo. pintor. Miniaturista y fotógrafo de S. M.". Arrogarse en la prerrogativa de *fotógrafo de S. M.* no implicaba, ni mucho menos, que ese fotógrafo se desplazase a la corte madrileña para retratar a los reyes y a su familia, sino sólo que Isabel II o luego Alfonso XII habían aceptado, normalmente en el transcurso de algún viaje o mediante envío por correo, un presente en forma de fotografías presentadas en álbum.

Entre 1864 y 1868 el texto del membrete cambia de singular a plural, y pasa de ser "Fotógrafo de S. M." a "de SS. MM.", al tener el detalle de incluir al rey consorte Francisco de Asís, cambiado luego al rotular "Higinio Montalvo. Fotógrafo de la Casa Real". Tras la revolución septembrina y el destronamiento isabelino, las cartulinas rezan lacónicamente "Montalvo", apeando toda referencia a la realeza. Proclamada la I República en 1873, retoma el escudo de España en el dorso de las fotografías, pero ahora será el del nuevo régimen, añadiendo debajo "Fotografía de H. Montalvo". Y tras la Restauración, sus

últimas producciones -sólo he hallado dos fotografías- tendrán un lacónico "H. Montalvo" con caracteres en relieve. Estas dos fotografías están realizadas en papel leptográfico, ideado en 1870 y que tardó en llegar a Jaén, pues Montalvo siempre estuvo al tanto de los progresos técnicos.

En su vertiente retratística y siempre en el formato de tarjeta de visita, destaca la inclinación por la modalidad del silueteado de las figuras, recortando las efigies de los retratados y añadiendo alrededor de su contorno una brumosa mancha negra, que resalta en el color claro del resto de la superficie fotográfica, potenciando este efecto el concentrar la atención del contemplador de la fotografía en la figura, sin distracción posible del fondo, más o menos teatralizado. Esta práctica del silueteado, que requería la manipulación del negativo en el *cuarto oscuro*, le confiere a los retratos una aureola ensoñadora, melancólica y hasta cierto punto atemporal, muy acorde con los cánones estéticos pictóricos del romanticismo.

Corresponden a periodos comprendidos entre 1868 y 1874 doce fotografías infantiles, imitando los niños, de ambos géneros, poses y actitudes de adultos, lo que entraña que la representación iconográfica de la niñez era un remedo de la de los mayores, o sea, que se consideraba a la infancia como una potencial madurez, al estar posando los pequeños con candor con un bastoncito o sombrero entre las manos, o disponiendo éstas con gravedad y gesto serio, lindante con lo adusto, sobre la falda.

Tras marchar de Jaén, su excelente archivo pasó, con plena certeza, a su amigo y discípulo Genaro Giménez, pues son varios los ejemplos que he constatado de retratos con el membrete de Montalvo reproducidos exacta o ligeramente ampliados y firmados ya por Genaro Giménez, lo cual significa que éste disponía de las placas originales. Y el hecho de

legar sus negativos, de no llevarlos consigo, abona la hipótesis de que no ejercería más como fotógrafo allá donde fuere.

**Genaro Giménez de la Linde**

Genaro Giménez de la Linde nació en Jaén en 1827, falleciendo en la misma, junto a otras dieciséis personas, el 2 de octubre de 1885, a fuer de ser exactos a la una de la madrugada, de resultas de la epidemia de cólera morbo que asoló la ciudad, contabilizándose las últimas víctimas a finales de octubre. Esta epidemia afectó en la provincia a más de 5.000 personas, de las que fallecieron más del cincuenta por ciento. Para propiciar el favor de la divinidad y acabar con la temida enfermedad, volvieron a sacarse en rogativas, como se hacía secularmente, las imágenes más representativas de Jaén, como eran Nuestro Padre Jesús y la Virgen de la Capilla, *acompañándose estas procesiones con cánticos relacionados con el cólera* (Aponte; López Cordero, 2000: 107). Genaro Giménez era hijo de Marino, sastre que cobijó en su tienda una duradera tertulia jaenciana. Fue el único fotógrafo que mantuvo abierto su estudio jiennense hasta el fin de sus días. Estuvo casado con María Pez, naciendo dos hijos del matrimonio, dedicándose el varón -Marino- a la pintura.

Higinio Montalvo fue el profesor de fotografía y pintura de Genaro Giménez, y abrió su gabinete en 1858 en el callejón del Circo Gallístico, 2, cuya denominación oficial era Rueda sin salida, situado a espaldas del palacio episcopal. Adquirió al poco dos casas en la calle Merced Baja -los números 16 y 18-, que, por medio de los patios interiores, unió al estudio, trabajando en tan espacioso establecimiento hasta su muerte. En este callejón se emplazaba el reñidero de gallos de más categoría de la ciudad, que perteneció al sastre Marino Giménez Granadino, y luego, tras mediar venta, a su hijo Genaro Giménez de la

Linde. Este local de peleas de gallos pertenecía a la casa número 18 de la calle Merced baja, pero la entrada se efectuaba por la calle Rueda sin salida. El reñidero perteneció a Genaro Giménez hasta 1884, en que como consecuencia de un préstamo no pagado, el circo gallístico se contempló como fianza en el contrato, pasó, por mandato judicial, a propiedad de la prestamista, Antonia Uribe y Porcuna (Jaén, 1999: 145).

Las referencias biográficas y testimonios profesionales de Genaro Giménez superan con creces las de cualesquiera de sus contemporáneos, y ello, porque se granjeó en vida las simpatías de sus conciudadanos, quienes ensalzaron sobre todo su vertiente pictórica. No en vano, Cazabán (1919), con motivo de la donación por parte de Teodoro Calvache al Museo Provincial de un óleo de Genaro Giménez, titulado *En la Puerta de Granada*, escribía:

"En el ambiente artístico de Jaén, la figura de Genaro Ximénez tuvo un relieve extraordinario; más relieve cuantos más años pasan. Genaro Ximénez fue un pintor notable, mas como nunca la pintura (aun muy excelsa) fue aquí fuente de prosperidades, dedicó su actividad a la fotografía y como fotógrafo fue, del propio modo que como pintor, artista de gran relieve[...]Cuando su máquina enfocaba un monumento, un paisaje, el acierto era tal que la placa sensibilizada recibía la impresión de algo delicado o severamente estético. Aun haciendo fotografía que pudiéramos calificar de obras industriales, para obtener el pan nuestro de cada día, la exacta copia de la persona tenía siempre una actitud elegante, un momento distinguido, un rasgo singular de ritmo; en una palabra: sabía *ir no a la gracia de la línea, sino a la línea de la gracia*" (Cazabán, 1919: 7).

A este particular, conviene reseñar que Genaro Giménez empleaba como membrete fotográfico el apellido *Giménez*, reservando la grafía *Ximénez*, respetuosa con el

castellano antiguo, para firmar sus cuadros; por lo que esta mínima diferenciación ortográfica ha llevado a errores a algún fotohistoriador, que los consideran dos personas diferentes (Yáñez, 1981). Asimismo, creo detectar equívocos en cuanto a considerar a Genaro Giménez como un pionero e introductor del daguerrotipo en Jaén a comienzos de la década de 1840 (López Mondéjar, 1997), pues en esas fechas era un adolescente, y abundando en ello, se le considera como experimentado daguerrotipista que abre estudio en 1852 (Yáñez, 1981). Y es que, hasta el momento, no se conoce ningún daguerrotipo ejecutado por Genaro Giménez, siendo la mayor parte de su producción realizada en el formato tarjeta de visita.

Buena prueba del vigor con el que nació el gabinete de Genaro Giménez es que, en marzo de 1859, solicita por escrito permiso a la Junta de Gobierno, que obtiene, de la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno para "[...]*sacar por devoción el retrato de la sagrada imagen de Nuestro Padre Jesús en fotografía*[...]*llenaría los deseos de muchos devotos que quieren tener un* ***retrato verdadero de la imagen***" (L. A. C. N. P. J. N. Las negritas son mías). El 20 de ese mismo mes de marzo, la Junta de Gobierno de la cofradía adopta el siguiente acuerdo:

"*Por el señor Gobernador se hizo presente que don Genaro Giménez, de este domicilio, le había interesado se le permitiese sacar por devoción el retrato de la sagrada imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno en fotografía y en su virtud por la Junta se tomó en consideración y discutió la proposición presentada y comprendida, que la idea de don Genaro a más de facilitar recursos para subvenir a los gastos del culto del Señor, llenaría los deseos de muchos devotos que quieren tener un retrato verdadero de dicha sagrada imagen, fue aprobada y se dio comisión a los señores don Gabriel de Bonilla, don Mateo Candalija y Uribe y a mí, el secretario, para que puestos de acuerdo con el*

*solicitante, se llevase a efecto su petición, conciliándose que no se hagan desembolsos por la Cofradía y que pueda serle útil la propagación de la lámina o retrato indicado, toda vez que por la mucha devoción que se tiene a Nuestro Padre Jesús en esta capital y fuera de ella, debía extenderse el número de aquellos, expediéndose por la misma Cofradía, si bien reconociendo en favor de don Genaro Giménez la utilidad que en ello deba tener, y el derecho a que por ninguna otra persona con las planchas o cristales que él ponga o con otras pruebas, pueda tirar láminas de las expuestas, ya que cuando ocurra este caso, lo verifique él bajo las bases que convenga con los expresados señores comisionados a quienes se autorizó ampliamente al efecto*" (L. A. C. N. P. J. N. de 20 de marzo de 1859).

Esta escrupulosidad en redactar los términos del acuerdo de la cofradía con el fotógrafo se debe a que uno de los directivos, quien a buen seguro redactaría el contrato, Mateo Candalija y Uribe, a la sazón era decano del Colegio de Abogados de Jaén en 1859 (Coronas, 1998), por lo que la cofradía, bien aconsejada por Mateo Candalija, en su doble condición de abogado y directivo cofrade, ata todos los cabos con Genaro Giménez para la ejecución y comercialización de la fotografía .

Pero no todo fue como la seda, porque una facción de cofrades significados, moviéndose con asombrosa rapidez, promovió una virulenta campaña con el fin de paralizar las proyectadas fotografías, armándose un revuelo a nivel interno de la cofradía, porque este grupúsculo de disidentes, encabezados por Juan José de Bonilla, Andrés Merelo y Justo Anievas, envió un memorial a la Junta de Gobierno para abortar las pretendidas fotografías. En este escrito de repulsa se criticaba "[...]*haberse sacado la imagen de Nuestro Padre Jesús al claustro* [de la iglesia conventual de la Merced] *para el retrato* [y además] *haberse acordado en Junta Particular, no teniendo la Junta de Gobierno poderes para ello*" (L. A. C.

N. P. J. N. de 28 de marzo de 1859). O sea, que lo que estos cofrades legalistas en grado sumo aducían era que, para trasladar la imagen de su retablo al patio de la iglesia, la cual podía sufrir deterioro si la maniobra no se hacía diligentemente, había que convocar cabildo extraordinario para que decidiesen todos los cofrades de pleno derecho, esto es, mayores de edad y con voz y voto en esa asamblea a la que estarían llamados la totalidad de los cofrades.

Y el 25 de ese mismo mes, en el patio del convento de la Merced, lugar en el que recibía culto la talla, se coloca la imagen del Nazareno para buscar una iluminación natural adecuada, que es fotografiada, comercializando Genaro Giménez los retratos, con la condición expresa de que la cofradía "*obtendría un producto por la venta de cada retrato*".

Pero este fotógrafo volvería a fotografiar dicha imagen, en concreto en 1871, y esta vez a petición expresa de los dirigentes de la cofradía, "*pues muchas personas preguntan continuamente* [por las fotografías tomadas en 1859] *y desean adquirirlas*", ya que se habían agotado las primitivas fotografías, se habría extraviado o deteriorado el negativo?, por lo que en 1871 se vendieron miles de copias en tres tamaños:

- *Tarjeta de visita* a 2 reales.

- *Tarjeta americana*, un formato mayor también denominado *cabinet*, a 3 reales.

- *Placas de tercia* por una cuarta de ancho igual a 7 reales (L. A. C. N. P. J. N. de 8 de marzo de 1871).

Aún en 1884 Genaro Giménez volvería a fotografiar a N. P. Jesús, pidiendo

permiso por escrito a la cofradía:

"[...]*se acordó facultar a la Junta de Gobierno para que examinando los antecedentes que haya sobre las fotografías que de la imagen de Nuestro Padre Jesús hizo don Higinio Montalvo (que Dios guarde) acuerde lo más beneficioso para la Cofradía en lo referente a la proposición hecha por don Genaro Giménez*[...]" (L. A. C. N. P. J. N. de 4 de mayo de 1884).

La petición fue atendida por la cofradía, pues "[...]*se dio comisión a don Federico de Palma para que avistándose con don Genaro Giménez acordase la forma en que habían de hacerse, procurando en todo el mayor beneficio posible para la Cofradía*[...]" (L. A. C. N. P. J. N. de 30 de noviembre de 1884). Esta vez se nota la ausencia de un letrado en la directiva que estableciese unas condiciones contractuales redactadas jurídicamente, ya que Federico de Palma y Camacho, designado por la cofradía para llegar a un acuerdo con Genaro Giménez, era profesor de instituto y no un técnico en Derecho.

Menos fortuna obtuvo Genaro Giménez en su intentona de fotografiar el Santo Rostro, pues el Cabildo catedralicio, en sesión de 31 de octubre de 1860, acordó lo siguiente:

"[...]*se vio un memorial de D. Genaro Giménez, de este vecindario,* ***artista fotógrafo****, solicitando se le permita sacar copia del Santo Rostro de N. S. Jesucristo que se venera en esta S. I. Catedral, por el indicado procedimiento y bajo las bases que se convenga; y enterado el Cabildo, acordó no haber lugar a la referida solicitud*" (A. H. D. Libro de actas del Cabildo Catedral. Las negritas son mías).

Habrían de transcurrir dos años para que el Cabildo catedralicio se aviniese a fotografiar al Santo Rostro, y ello como presente a la Reina, si bien el fotógrafo elegido no fue Genaro Giménez, sino Higinio Montalvo.

Para soslayar la tajante negativa de los canónigos, Genaro Giménez comercializó a partir de 1864, en tamaño tarjeta de visita, un tríptico iconofotográfico devocional [I13], pues mediante una hábil composición, montando diferentes retratos y pintando él mismo una pareja de ángeles, aparecían retratadas juntas las tres imágenes religiosas que capitalizaban la devoción popular jiennense: la Virgen de la Capilla -Patrona de la ciudad-, Nuestro Padre Jesús Nazareno y el Santo Rostro. El retrato del Santo Rostro utilizado para el montaje fue una refotografía de la imagen que tomó en 1862 Higinio Montalvo, su amigo y maestro, con lo que Genaro Giménez, sorteando los escollos del Cabildo, se sacó la espina, porque vendió miles de tarjetas de visita. Este tríptico iconofotográfico expondrá y potenciará, en un ejercicio democratizador de posesión de imágenes fotográficas, la síntesis de las principales señas de identidad del *jaenismo* (Anta, 2001), pues no en balde, en el cancionero popular jaenero del XIX, se cantaba:

*Tres cosas tiene Jaén,*
*que no las tiene Sevilla:*
*Santo Rostro, Cruz de Jaspe*
*y Virgen de la Capilla.*

La Cruz de Jaspe era un elemento artístico religioso muy apreciado, ya que era la cruz procesional que acompañaba al Cabildo Catedral en los actos de mayor solemnidad, siendo ésta una obra gótica trilobulada (Pérez Ortega, 2000: 195). Desapareció durante la

Guerra Civil.

La visión propagandística de Genaro Giménez le lleva a publicitarse en 1864 en el diario jiennense *El Anunciador,* órgano de la Sociedad Económica de Amigos del País, pues del siguiente tenor animaba a *modernizarse* a las clases acomodadas adhiriéndose al furor de las tarjetas de visita:

"[...]La moda ha creado una nueva necesidad introduciendo en el mundo elegante el uso de las tarjetas con retrato, y en efecto, nada es más agradable para un amigo que el encontrarse con su retrato en aquellos días en que tiene costumbre de apretarle la mano. La fotografía pone al alcance de todas las fortunas esta novedad puesto que su precio es sumamente módico, si se atenderá que un retrato del mismo tamaño [se refiere a miniaturas pictóricas] no puede hacerse [por] menos de 40 reales. Los precios son por 200 rs. 100 retratos, por 140 medio ciento y por 100 rs. 25. En el establecimiento de D. Genaro Giménez, donde se hace toda clase de obras pertenecientes a ambas profesiones" (*El Anunciador,* 1864).

Asimismo, fue el primer profesional de Jaén que, en los sobres donde entregaba los retratos a los clientes, incluía mensajes publicitarios alabando las virtudes técnicas y el asequible precio de sus producciones fotográficas. El estudio de Genaro Giménez estuvo equipado con la técnica más puntera en el campo fotográfico, estando considerado como el más moderno de la ciudad. En este sentido traigo a colación una reseña del periódico local *El Cero,* publicada en 1867 en la sección *Carta a Pancho*:

"En el último número[...]hablé al público de las fotografías ampliadas,

magnífica invención, que ha hecho dar un gran paso a la fotografía. Estos retratos son de tamaño natural y como comprenderás tienen un admirable parecido; pues bien, hecho el retrato en negro, se ilumina al óleo y nadie pensará que es una fotografía.[...]Entre otros muchos he visto el de una niña de D. Genaro Giménez, que es el que ha introducido esa novedad y le puedo asegurar que es una cosa muy buena.[...]Adiós, si quieres retratarte, ve, que yo te fío has de quedar satisfecho" (*El Cero*, número 16, 30 de mayo de 1867).

Este semanario satírico, autodenominado "periódico literario de brocha gorda" tendrá una vigencia de un año, desde febrero de 1867 a febrero de 1868, y su vena festiva le proporcionará un innegable éxito, colaborando en él los poetas Bernardo López y Almendros Aguilar, pero su talón de aquiles será la ausencia de grabados de calidad (Checa, 1986: 28). Con todo, a pesar de adolecer de un despliegue gráfico adecuado, este desenfadado periódico publicó la anterior noticia referida al campo de la fotografía jiennense.

La gacetilla del semanario *El Cero* proporciona un dato interesante: la realización de ampliaciones de gran formato en el taller de Genaro Giménez, lo que hace pensar que la primera ampliadora utilizada en Jaén fue ésta, que requería como fuente de alimentación la luz solar. Con tan moderna ampliadora, Genaro Giménez pudo vender retratos en todos los tamaños conocidos en aquel tiempo, pues al entregarse éstos al cliente pegados sobre cartulinas de gran calidad, que usualmente se importaban de Francia o Alemania, los operadores trabajaban con unas fotografías de tamaños estandarizados. Así, además de la internacional tarjeta de visita, su modalidad preferida, Genaro Giménez trabajó todos los formatos del mercado, que eran:

- Tarjeta *Mignon*, 4 x 6 cms.

- Tarjeta *Visita*, 6 x 9 cms.

- Tarjeta *Victoria*, 7'5 x 10' 5 cms.

- Tarjeta *Americana* o *Cabinet*, 10 x 15 cms.

- Tarjeta *Promenade*, 12 x 19 cms.

- Tarjeta *París*, 12 x 19 cms.

- Tarjeta *de Salón*, 22 x 30 cms.

El volumen de trabajo del estudio fotográfico motivó que, hacia 1880, admitiera como socio a su cuñado Manuel Pez y Ruiz, iniciador éste último de una saga de profesionales de la fotografía que perdura hasta hoy. Esta asociación profesional se refleja en el primer número del periódico *Jaén* (Checa, 1986), publicándose el anuncio:

"Gabinete fotográfico. Estudio de pintor G. Giménez y M. Pez. Circo Gallístico, nº 2. Merced Baja, nº 18. Jaén.[...]Casa especial en todos los trabajos fotográficos. Reproducciones. Ampliaciones. Foto-Pinturas. Sistema Especial. Vistas fotográficas. Copias de Reliquias Sagradas. Objeto de artes del dominio público y privado, ricas colecciones de este orden. Se encargan de restauraciones. Cuadros. Países [pintado de tela de abanicos]. Retratos directos al óleo de absoluto parecido, cuantos trabajos se deseen en el arte de pintor. Jaén, 1882" (*Jaén*, 1 de diciembre de 1882).

Genaro Giménez formó parte de la Junta de Oficiales de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad, siendo profesor titular de la Escuela de Bellas Artes de dicho organismo e impartiendo clases de pintura y fotografía. He de constatar que se produce un efecto de vaso comunicante entre la pintura y la fotografía, pues varias placas suyas paisajísticas o monumentales tienen un encuadre y una composición netamente

pictóricos, al tener la pintura impresionista como referente la fotografía (Scharf, 1994). Valga como ejemplo de su forma de concebir los cuadros, en concreto me refiero al lienzo *Puerta de Granada* (Museo Provincial de Jaén), lo siguiente:

"[...]incluida la figura de un niño que sirve para poner en adecuada proporción y valor la dimensión de la naturaleza del paisaje recreado, sin duda uno de nuestros ríos cercano: por lo abierto y despejado del horizonte que se atisba después del término que ocupan los árboles, un espacio de la naturaleza del cercano Jontoya. Todo ello emparentado con una manera de hacer y de mirar la naturaleza relacionada con la de no pocos neoimpresionistas europeos" (Viribay, 2000: 205).

Como ya dejé constancia con anterioridad, el importante archivo de placas negativas de Higinio Montalvo pasó a ser propiedad de Genaro Giménez, nutriéndose y ampliándose los fondos de su estudio, que además, desde 1875, fue el único establecimiento fotográfico estable abierto en Jaén, lo cual redundó en una concentración clientelar y en reinvertir sus ganancias en la renovación de material. Así, haciéndose eco de una moda, entra las varias coexistentes en los años setenta del s. XIX, fue el adalid en Jaén, desde 1873, de los retratos en miniatura, pues sólo su estudio disponía de las cámaras pertinentes para ello, denominados poéticamente *retratos en secreto*, porque su tamaño no superaba el centímetro cuadrado, destinándose a ser portados en cajitas, medallones, guardapelos, alfileres-estuche, sortijas, etc., normalmente adornos femeninos, y que para observar la fotografía *liliputiense*, remedo de las miniaturas pictóricas, era menester levantar una pequeña tapa. Para obtener semejantes *retratos en secreto*, cuyo precio era muy elevado, Genaro Giménez utilizaba una *cámara microscópica* dotada de nueve objetivos.

En 1878 participa en la Exposición Mundial de París mediante la aportación de una panoplia de vistas de Jaén, entre ellas, una serie del paraninfo, patio y fachada del Instituto de Segunda Enseñanza, situado en el último tercio del s. XIX, en el antiguo convento de los jesuitas de la calle Compañía, actualmente sede del conservatorio de música. En el periódico local *La Semana* (1878), dentro de la sección *Mesa Revuelta*, se publicó una breve reseña acerca de la participación de Genaro Giménez en la magna exposición parisina:

"Por encargo del ilustre Claustro de Catedráticos de Instituto y con destino a la Exposición de París, el señor don Genaro Giménez ha sacado varias pruebas fotográficas del bello paraninfo y fachada de dicho establecimiento de enseñanza. Las pruebas son de mérito y merece elogios el Claustro por un acuerdo que favorece a Jaén, que debe figurar como corresponde a aquel certamen universal" (*La Semana*, número 24, 7 de marzo de 1878).

Este periódico, alumbrado en septiembre de 1877 y extinguido a finales de agosto de 1878, sería capitaneado por el periodista jiennense, y luego también político, Joaquín Ruiz Giménez (1854-1934), y fue el catalizador del periodismo literario al carecer la publicación de afinidad política (Checa, 1986: 46).

Asimismo en 1878, se organizó en Jaén *una mítica Exposición Provincial* (Viribay, 2000: 204), siendo la Real Sociedad Económica una de las instituciones organizativas, pues se montó en su recinto, designando ésta a Genaro Giménez como *vocal de presupuestos y obras de preparación e instalación*, y encomendándole la confección de 150 carpetas conteniendo las vistas fotográficas de los monumentos y enclaves más representativos de la ciudad, con la idea de que fueran adquiridas por los visitantes

procedentes de otras provincias. Dichas carpetas fueron puestas a la venta, y vendidas todas, al precio de cinco pesetas cada una. Genaro Giménez tomó personalmente muchas de las fotografías, pero incluyó algunas que hizo años atrás Higinio Montalvo, pues recordemos que absorbió su archivo de negativos, que fueron destinadas al álbum ofrecido a Isabel II. Una de esas carpetas fue legada, junto con otras obras pictóricas, por Genaro Giménez al Museo Provincial de Bellas Artes. Y en 1926, ocupando la dirección del organismo museístico Alfredo Cazabán Laguna, utilizó un puñado de las fotografías de la carpeta de Genaro Giménez para colaborar, con motivo de los actos de la feria de San Lucas, en el montaje de una Exposición Provincial Fotográfica patrocinada por el Ayuntamiento e incluida en el programa de festejos. A partir de entonces la unidad fotográfica original de la carpeta queda rota, se dispersan y traspapelan las fotografías y sólo quedan algunas en los fondos del Museo Provincial de Jaén.

Genaro Giménez fue el autor en 1869 de una orla, a la manera de las de fin de carrera, que sería publicada en *Don Lope de Sosa* (1926: 297), con veintidós retratos ovalados, tomada en la "Cárcel de Jaén. 11 de octubre de 1869". Los componentes de esa orla de carácter político eran "presos políticos republicanos federales", procedentes de diferentes localidades de la provincia de Jaén, figurando entre ellos un matrimonio: Juan Bautista Morales y Rosario del Mármol, cumpliendo todos pena en la prisión situada en el exclaustrado convento de la Coronada, por el delito de *conspiración*. En el entablamento que hace las veces de soporte de esta singular orla, figuran los nombres de: Ildefonso González Luna, *calígrafo* y pintor, y Genaro Giménez, fotógrafo. Esta cárcel de la ciudad estuvo lista en 1860, *cuando se concluyeron las obras de acondicionamiento del nuevo presidio, ubicado en el Convento de la Coronada* (Fernández García, 1994: 86).

Los protagonistas de esta fotografía se encuadran en los acontecimientos de la alterada situación política española durante los estertores del verano de 1869, pues en la última semana de septiembre, se consuma el divorcio entre el partido republicano federal y los partidos de la coalición gobernante, motivado por votar la Asamblea Constituyente una constitución monárquica. Las medidas represivas contra la prensa y locales republicanos catalanes enciende la mecha de un alzamiento armado de cariz republicano que prende en Cataluña, Aragón, Levante y Andalucía. Este movimiento insurreccional tendría su correlato en tierras jiennenses, decretando autoridad militar el estado de guerra en la provincia. Estos acontecimientos de sesgo revolucionario tuvieron un especial eco en la cuenca minera: Linares y La Carolina, proclamando los linarenses la República y levantando barricadas los carolinenses, si bien el orden público fue restablecido con prontitud, yugulándose el republicanismo provincial con el encarcelamiento de varios dirigentes republicanos y el acoso y derribo de la prensa republicana (Artillo, 1982: 428-429). El saldo final es el fracaso de este levantamiento, la supresión temporal de las garantías constitucionales el 1 de octubre y el encarcelamiento de los cabecillas republicanos federales, sirviendo como ejemplo éstos de Jaén, que inmortalizó en papel, quizá por simpatía ideológica, Genaro Giménez.

Otra faceta novedosa de Genaro Giménez fue la de ser el primer fotógrafo jiennense con estudio abierto que realizó *ambulancias* por los pueblos más próximos, para retratar. Los fotógrafos ambulantes eran los profesionales que, normalmente durante el estío, coincidiendo con la mayoría de las fiestas de los pueblos, se desplazaban, en un viaje diario de ida y vuelta, desde su residencia habitual de trabajo hasta las no muy distantes localidades de la misma provincia, para retratar a quienes, por diferentes motivos, no podían acudir a una ciudad con estudio fotógrafico, y de esa forma se inmortalizaban en papel. Genaro Giménez comienza su ambulancia fotográfica en 1858, y en esa fecha toma tres fotografías en

Mengíbar en formato tarjeta de visita.

Las fotografías hechas en ambulancias se tomaban en plena calle: aparece el empedrado o el terrizo, y también en patios interiores. El profesional a veces llevaba una sábana o un forillo pintado para improvisar un fondo. Y hay que destacar que en los años finales de la década de los cincuenta, Genaro Giménez aún utilizaba placas al colodión húmedo que debía emulsionar justo antes de la toma, por lo que se veía obligado a viajar con un pesado equipo, lo cual planteaba dificultades logísticas nada baladíes, llevando en él sustancias reveladoras y cubetas. En el transcurso de las ambulancias, Genaro Giménez no entregaba a los clientes los retratos, sino que lo hacía días después de la toma, pues había que positivar los negativos en el estudio, sacar copias y enviarlas o desplazarse hasta el pueblo correspondiente.

La tarjeta de visita fue el formato más utilizado por Genaro Giménez hasta 1875 aproximadamente, siendo la decoración de su gabinete escasa y sencilla: una butaca, un velador de patas torneadas y una cómoda. A raíz de esa fecha el estudio es remozado y modernizado en todos los órdenes: cortinajes lujosos, elementos decorativos suntuosos, alfombras, etc. Las cartulinas son de una calidad excelente, con un acabado *en brillo espejo* y filos dorados. Abandonará las placas de negativos al colodión húmedo y dará entrada a las de colodión seco y las de bromuro, junto con el papel leptográfico y otros, pasando a mejor vida las copias positivadas en papel albuminado.

Con motivo del matrimonio en 1878 de Alfonso XII con María Cristina de Habsburgo-Lorena, Genaro Giménez tuvo la ocurrencia de enviarle a la pareja real un álbum fotográfico compuesto por retratos de diferentes *tipos populares,* vestidos a la usanza

tradicional de las distintas poblaciones de la geografía provincial jaenera. Esta práctica retratística es un corolario de los libros de viajes y colecciones fotográficas de los viajeros extranjeros, que desde la segunda mitad del XIX atravesaban la península ibérica, a la que consideraban "el país de lo imprevisto", y reflejaban por escrito o en sus grabados y tomas fotográficas, lo impactante, quizá por su sorpresa ante lo desconocido (Sánchez Vigil, 2001a: 227). Los retratos de este álbum, obtenidos en ambulancias de Genaro Giménez por los pueblos de Jaén, iban pegados sobre unas cartulinas que tenían la leyenda: "Genaro Giménez. Circo Gallístico nº 2. AL CASAMIENTO DE S. M. D. ALFONSO XII. TIPOS. JAÉN. Pintor-Fotógrafo. Jaén". Con probabilidad el fotógrafo jiennense buscaba asegurarse la concesión del consabido remoquete de "Fotógrafo de S. M.", pero no me ha sido posible averiguar si logró su propósito al no haber encontrado ninguna fotografía tomada entre 1878 y 1885 que luzca tan ansiado título honorífico. Lo que sí se ha podido constatar es que Genaro Giménez envió el álbum, como presente de bodas, al Palacio Real.

Las fotografías con panorámicas de la ciudad o vistas de sus monumentos incluidas en las carpetas de la Exposición Provincial de 1878, se harán muy populares en Jaén por su calidad y baratura, ya que cada carpeta costaba un duro, debiendo hacer varias nuevas tiradas de estas fotografías en 1883 y 1884. De entre estas fotografías sobresalen, por su exquisita técnica, las de interiores de la catedral y también, dos del hospital de la Misericordia (San Juan de Dios): una de la fachada principal y otra del claustro, en la que aparecen convalecientes y sus familiares. El hecho de fotografiar el Hospital Provincial, que dependía de la Diputación, responde a mostrar los *modélicos* avances sanitarios de Jaén, pues dicho hospital, que estuvo entre 1876 y 1904 bajo la dirección médica del decano del Colegio de Médicos Antonio García Anguita, tenía una disponibilidad de doscientas camas repartidas en dos secciones: medicina y cirugía; dentro de la sección de medicina existían

departamentos destinados para presos, dementes y prostitutas, y además tenía un avanzado gabinete químico histológico (López Cordero, 2000: 137).

**Amalia López de López**

Esta mujer, en mi opinión, a la luz de los datos manejados, fue la primera operadora profesional española con estudio abierto y trabajando ella en solitario, circunstancia ésta que se produce en 1860. Hacia esa misma fecha, en Barcelona, fotografía otra mujer, Anäis Napoleón, si bien en compañía de su hermano, y otra andaluza que abrirá gabinete propio, en Sevilla, será Pastora Escudero. Esta afirmación no entraña que no trabajasen con antelación otras mujeres en el mundo de la fotografía, sino que esas labores se circunscribían a tareas de ayuda en el *cuarto oscuro*, en el pegado de retratos a cartulinas, etc., y ninguna fémina, hasta Amalia López, disparó la cámara, controló de cabo a rabo el proceso fotográfico y fue titular de un estudio.

Amalia López Cabrera nació en Almería, mas llegó a Jaén muy joven en fecha incierta. El 4 de junio de 1858, con veinte años recién cumplidos, contrae matrimonio en la parroquia de El Sagrario con el impresor Francisco López Vizcaíno, que se casaba en segundas nupcias, al haber enviudado de María de los Dolores Alcázar, quien le había proporcionado tres hijos, el primogénito de edad similar a la de Amalia López.

El hecho de que esta mujer firmase todas sus fotografías como "Amalia L. de López", unido al hecho de que la primera *Guía de Jaén* publicada en el s. XIX (1866) fuese editada por su marido y que en ella, figurase exclusivamente el nombre de él, Francisco

López Vizcaíno, como *fotógrafo*, indujo al error a algún estudioso jaenero, que creyó que Francisco López era editor, tipógrafo y fotógrafo, y que, además, Amalia López era el nombre de una de sus hijas a la que, esporádicamente, le permitía firmar en los membretes de los retratos del estudio (Caballero, 1989: 505). El que en la *Guía de Jaén de 1866* se cite sólo como fotógrafo al propio editor, silenciando los gabinetes de Higinio Montalvo y Genaro Giménez, hay que interpretarlo como una maniobra torticera de Francisco López para prestigiar el estudio fotográfico de su mujer y ningunear, en un ejercicio de competencia desleal, el de los otros dos profesionales jiennenses.

El estudio de Amalia López, abierto en los primeros meses de 1860, estaba situado en la segunda -y última planta- de la una casa, la número 2, de la calle Obispo Arquellada, que era propiedad de su marido y local, asimismo, del negocio tipográfico. Amalia López aprendió las nociones básicas del arte de Daguerre del Conde de Lipa (López Murillo y otros, 1999). En el periódico *El anunciador de la provincia de Jaén*, editado e impreso por su marido, se publicaba en 1866 el siguiente anuncio:

"GABINETE FOTOGRÁFICO. CALLE OBISPO ARQUELLADA, 2. Retratos.-Grupos.-Reproducciones.-Vistas. Se han obtenido todos los adelantos mas recientes en este establecimiento, que podrán ver las personas que lo favorezcan en un album donde se han colocado algunos trabajos nuevos.-No se entregan los retratos si no satisfacen por completo á las personas interesadas.-Se hacen fotografías en todos tamaños.[...]Hay una coleccion de fotografías en targeta compuesta de cuadros de Murillo y Rafael, vistas de la Catedral de Jaen, reproducciones de imájenes venerandas y retratos de personajes distinguidos, etc., etc.[...]Horas de trabajo desde las diez á las dos de la tarde. Se hacen retratos aun en los días nublados. Tiempo de exposición casi instantáneo" (*El anunciador de*

*la provincia de Jaén*, 16 de febrero de 1866).

El aviso en el sentido de que podía hacer fotografías en todos los tamaños hace sospechar que no dispondría aún en esa fecha de ampliadoras solares, artefactos por lo demás muy caros, sino más bien de un buen surtido de cámaras capaces de hacer negativos de gran tamaño, quizá de hasta 16'5 x 21'5 cms., tamaño máximo, en la década de los sesenta, conocido como *placa completa*. El hecho de poner a disposición de los clientes un álbum con fotografías implica que no existía un expositor de retratos en el estudio, y la horquilla horaria de trabajo,"de diez a dos de la tarde", significa que la galería acristalada debía ser muy elemental, al exigir fotografiar con la mejor luz del día: la matutina.

Amalia López se hace un hueco en el panorama fotográfico español, y este aserto se fundamenta en la participación de esta profesional, pionera como mujer, en la sección de fotografía de la Exposición Aragonesa de Zaragoza de 1868, presentando obras fotógrafos tan acreditados a escala nacional como Eusebio Juliá, Pedro Martínez de Hebert, Antonio F. Napoleón o Leopoldo Casiñol (Romero, 1986: 71-72). En septiembre de 1868, arrastrada por las expectativas profesionales de su marido, Amalia López y su familia abandonan Jaén con carácter definitivo para instalarse en Madrid. Francisco López, como linotipista, editor y empresario periodista, acometió la tarea de reeditar libros antiguos relacionados con Jaén, emprendiendo en 1866 la titánica labor de sacar a la luz, por entregas, una reimpresión de *La nobleza de Andalucía*, de Argote de Molina, vendiéndose la última entrega en 1879, siendo estos ejemplares hoy codiciadísimos en las subastas de casas especializadas en libros antiguos. Como quiera que la edición del libro de Argote de Molina, que se convirtió en una aventura obsesionante, requirió la inversión de casi todo el capital de López Vizcaíno, éste se arruinó, pues a los estratosféricos costes de producción hubo que

añadir la fatalidad de que el almacén en el que dormían apilados muchos ejemplares, resultó destruido a consecuencias de una inundación, echando el agua a perder la práctica totalidad de los numerosos ejemplares editados que, apilados, esperaban ver la luz. A raíz de su llegada a Madrid, se pierde la pista de Amalia López como profesional, por lo que es lógico pensar que arrinconase los bártulos fotográficos.

Respecto a la obra fotográfica de Amalia López, hay que destacar que en el primer bienio de apertura del estudio (1860-61) los retratados -tres cuartos de cuerpo- se muestran sedentes y con una iluminación proveniente de la derecha de la imagen, la zona de las cristaleras. No existen planos cercanos del rostro ni tomas de cuerpo entero, lo cual indica una servidumbre hacia la técnica compositiva del daguerrotipo. El decorado del fondo del gabinete, que no variará hasta su cierre en 1868, será extremadamente sencillo: una tela de tonalidad apagada para que destaquen las figuras. El membrete "A. L. de López.-Jaén", que enfatiza la condición de *mujer del tipógrafo y empresario de prensa*, se pone en el anverso de las cartulinas, en el ángulo inferior del margen.

La segunda etapa fotográfica de Amalia López se circunscribe a 1862, llevando las cartulinas fotográficas la leyenda en el reverso, escribiendo completo el nombre de pila "Amalia L. de López.-Jaén", lo cual indica que ya se está abriendo camino como fotógrafa.

El tercer periodo de su producción es el más dilatado, y abarca el segmento 1863-1866. Surgen unos pocos elementos decorativos en las fotografías: una alfombra con motivos geométricos de rombos, un velador y un libro. Los retratados están de pie y las tomas son de cuerpo entero, ganando calidad las tonalidades de grises, signo inequívoco de emplear

una cámara mejor. Realiza fotografías de objetos de arte, en concreto de la familia Balguerías, afincada en Jaén, y de la catedral, tomadas éstas por encima del convento de la Merced, apreciándose en la torre izquierda el reloj que colocó en 1862 el relojero jiennense Gregorio García, y que costeó de su peculio el canónigo Civera.

La cuarta y última etapa abarca el bienio 1867-68, en el que se cambia el modelo de alfombra y un mueble, un sillón?, es tapado por una cortina con motivos naturalistas. Amalia López utilizó a lo largo de su vida profesional única y exclusivamente las tarjetas de visita.

### 2.3.c. Otros estudios fotográficos de menor relevancia

La terna de profesionales antes vista no tuvo la exclusiva fotográfica en la época de implantación y desarrollo comercial del arte de Daguerre en Jaén, época que tendría 1880 como fecha límite, pues a partir de ese decenio acaecen innovaciones técnicas y cambios en la práctica fotográfica que suponen una progresión geométrica y le dan un viraje al mundo de la fotografía. Hasta esa fecha de 1880, se abrirán en la ciudad gabinetes que, por diversos avatares, no gozarán de estabilidad y tendrán una vida efímera.

El italiano Patricio Bocconi se ganaba la vida como fotógrafo transeúnte, y sus estancias profesionales se señalan en Murcia, entre 1850-60 (Merck, 1986: 283), Pontevedra, hacia 1860 (Cabo, 1986: 206), y también Jaén, en el decenio de los sesenta (Fontanella, 1981). Sólo hay constancia de un retrato suyo en Jaén realizado hacia 1862-63, en formato tarjeta de visita, que lleva en el reverso el membrete "BOCCONI. Artista fotógrafo". Es

lógico que no figure el domicilio del estudio, pues los transeúntes no sabían el tiempo que iban a parar en una localidad. Se puede aseverar que esta tarjeta de visita se hizo en Jaén, pues la fotografía forma parte del archivo particular de una familia jiennense y porque, el hombre retratado, aparecerá en otra fotografía: la que tomó Zabala, otro profesional que trabajó en la provincia de Jaén.

Miguel Zabala, o Zavala, pues de ambas maneras timbrará sendas fotografías realizadas por él, tendrá la singularidad de ser el primer fotógrafo que montará un gabinete en la capital y otro en la localidad jaenera de Andújar, si bien no he podido saber si simultaneó los dos o uno fue inaugurado tras el cierre del otro. Se han podido recuperar tres tarjetas de visita (Lara; Lara López, 2001: 169), perteneciendo dos a la capital, pues están rotuladas "Zabala. Fotógrafo.[no es posible restituir] la Novedad. Jaén", y la tercera corresponde al pueblo andujareño, que lleva en el reverso la leyenda "Galería de cristales de Miguel Zavala. Fotógrafo. Maestra 21. Andújar". En el anverso de dicha tarjeta de visita, justo debajo de la efigie del hombre retratado, hay otra leyenda, pero está tan desvaída que no ha sido posible restituirla en su totalidad, aunque parece que se hace alusión al ínclito título de *Fotógrafo de la Real Casa*, ya que incluso aparece la sombra de un escudo, ¿el borbónico?, y quizá, aprovechando la visita de Isabel II a Jaén en 1862, Miguel Zabala, o Zavala, tanto da, le hiciera llegar a la Reina por algún cauce unas fotografías.

José Mutti y Rodríguez, al menos, trabajaba en 1871 como fotógrafo. No se han podido hallar testimonios de su obra, sólo la confirmación, a través de documento notarial, de su actividad profesional, pues en diciembre del año citado es consignado como albacea testamentario de Juan José de los Reyes.

Joaquín Martos Medel nació en Jaén el 20 de marzo de 1855. Fue primero aprendiz y luego ayudante en el taller/estudio de Genaro Giménez, del que aprendió pintura y fotografía, descollando en ambos campos, pues no en balde, en 1878, contando con 23 años, participó en la ya mencionada Exposición Provincial de Jaén, siendo galardonado por sus fotografías en formato de tarjeta de visita y *cabinet*.

Martos Medel abrió en 1877 estudio en la calle Maestra baja, se casó en 1881 con Luisa Josefa Gaume y murió antes de 1885, aunque no ha sido posible determinar la fecha exacta, truncándose una prometedora carrera en el terreno de la fotografía jaenera. Sus producciones se centraron en la retratística, dando de lado las vistas monumentales o paisajísticas. Tras su deceso, el estudio pasó a propiedad de su hermano Ángel, del que se rendirá cumplida cuenta en el apartado correspondiente.

**Notas**

1.- No he encontrado, en toda la bibliografía manejada, otra referencia de este tenor, ni en Jaén conozco documentación o testimonio que demuestre esta afirmación, que bien podría corroborarse o desmontarse abriendo los ataúdes y viendo si hay rastros de *ajuar* retratístico. En todo caso, el aserto de Sánchez Vigil es terriblemente sugerente, por lo que tendría sumo interés estudiar la consideración hacia la fotografía en el s. XIX en el sentido de ser una fotografía animista, que conserva trozos del ánima del retratado.

### 2.3.d. El álbum fotográfico del viaje de Isabel II a Jaén

El 19 de agosto de 1862, apenas unos días después de conocerse la *buena nueva* de que la Reina visitaría la ciudad a comienzos de octubre, el Ayuntamiento, puesto rápidamente manos a la obra, consigna una suculenta partida de gastos, 1.548.000 reales, para abordar los preparativos de la recepción, reservándose del montante total 8.000 reales, cifra nada desdeñable, para "Un álbum pintoresco que se presentará a S. M. con vistas fotográficas de edificios y paisajes de los alrededores de la ciudad" (Ortega, 1989: 50). Este encargo de tanto ringorrango recayó sobre Higinio Montalvo, que en su calidad polivalente de pintor-fotógrafo y catedrático de instituto, actuó como asesor de los munícipes para engalanar la ciudad, como ya fue reseñado antes. Montalvo realizó varios tirajes de copias de las fotografías seleccionadas para confeccionar el álbum regio, pues vendió, a buen precio, dos docenas de álbumes, idénticos al entregado a Isabel II, a los altos dignatarios del séquito real y a jiennenses de posición acomodada. A las fotografías tomadas por Higinio Montalvo hay que sumar tres que hizo Charles Clifford, fotógrafo *oficial* del viaje isabelino como ya ha quedado dicho.

Dentro de ese viaje isabelino del 62, un periplo por Andalucía y Murcia, Jaén sería visitado por la Reina al atardecer del 7 de octubre, procedente la comitiva isabelina de Bailén, permaneciendo en la ciudad hasta el día siguiente, alojándose en el palacio episcopal de la plaza de Santa María y recibiendo toda suerte de halagos, cumplidos, parabienes y regalos de las instituciones y corporaciones jiennenses (López Cordero, 1992: 332-341).

Como el Ayuntamiento concedió capital importancia al *álbum pintoresco*, el 2 de octubre, cinco días antes de la llegada de la Reina, quedó nombrada una comisión

municipal para supervisar la gestación de dicho álbum, que estuvo compuesta por el alcalde, Fernando María Contreras, y los concejales José María de Martos, José Francés, Antonio Guzmán, Gerónimo Sánchez y Antonio Salido.

En 1862 el periódico *El anunciador de la provincia de Jaén*, en el amplio apartado reservado para la crónica de la visita regia, comentando el desarrollo del programa oficial de actos que, según lo previsto, tendría lugar ese miércoles 8 de octubre, recogía:

"También hoy serán presentadas a S. M. las primeras entregas de la obra titulada La reina en Jaén, de que es editor don Fco. López Vizcaíno. La expresada primera entrega consta de dieciseis páginas en hermoso papel y cubierta de color, acompañándole de un precioso retrato de S. M. litografiado en Madrid y tomado de una exacta fotografía" (*El anunciador de la provincia de Jaén*, número 1337, 8 de octubre de 1862).

Hay que recordar que el mencionado editor, López Vizcaíno, estaba casado con Amalia López, la profesional de la fotografía con estudio en la calle Obispo Arquellada, por lo que puede pensarse que fuese Amalia López la que hubiera gestionado el tipo de retrato incluido en esa obra laudatoria. Tras la visita de Isabel II, este periódico saldrá diariamente, con un formato de incipiente tabloide, siendo, casualmente, Francisco López Vizcaíno el editor y redactor casi en solitario del matutino (Checa, 1986: 27).

La visita isabelina actuó como electroimán para el Conde de Lipa, recogiendo este particular los dos *cronistas oficiales* del viaje real, porque "presentó a SS.MM. fotografías del rostro del Salvador y de otras imágenes veneradas" (Tubino, 1863) y "[...]el

señor Conde de Lipa le hizo entrega de unas esmeradas fotografías del Santísimo Rostro" (Cos-Gayón, 1863), entregando estos retratos en una rica carpeta de moaré y raso. La fotografía "del rostro del Salvador" y "del Santísimo [en superlativo] Rostro" corresponde al Santo Rostro, el icono/*reliquia* y secular seña de identidad del *jaenismo*, y como el Cabildo catedralicio concedió permiso sólo a Higinio Montalvo para fotografiar al Santo Rostro, como ya quedó explicado antes, el Conde de Lipa, o bien refotografió el retrato *original* hecho por Montalvo o bien hizo pasar, con la anuencia de Montalvo?, la fotografía por suya.

Mientras el cortejo real y las autoridades de la ciudad, alojados en casa de Rodrigo Aranda, sita en la calle Juego de Pelota, hoy Carrera de Jesús, disfrutaban contemplando un castillo de fuegos de artificio en el anochecer del 8 de octubre del 62, el concejal y poeta Antonio Almendros Aguilar, figura epicentral del movimiento cultural jiennense (Sancho Sáez, 1981), fue quien le dio al alcalde el álbum, recién salido del estudio fotográfico de Montalvo, para que éste fuese el encargado de entregar en mano a la Reina el álbum en el transcurso de la cena de gala que se celebraría en el palacio episcopal. Según el protocolario programa, estaba previsto haberle obsequiado a la Reina con el álbum esa misma mañana, pero como algunas de las fotografías se tomaron el día anterior, en concreto las relativas a los efímeros arcos triunfales emplazados en calles y plazas, no hubo tiempo material de revelar, positivar, fijar los positivos en papel albuminado y hacer copias, ya que en el laboratorio fotográfico se exigirían entre ocho y diez horas para culminar esas operaciones. Además, los arcos de triunfo de cartón piedra, cartón *maché*, y ornamentación natural a base de follaje, frutas y flores, hubieron de levantarse con muy poca antelación a la visita regia, y no por dejarlo todo a última hora, lo cual supondría una falta de seriedad en los trabajos, sino en previsión de posibles aguaceros, pues la meteorología jiennense en octubre es extremadamente irregular, y una lluvia imprevista hubiera arruinado en un santiamén los

arcos triunfales, construidos con material deleznable, dando al traste con el programa de ornato dispuesto.

El álbum entregado a Isabel II contiene 20 fotografías en papel albuminado, midiendo diecisiete de ellas, excepto las tres de Clifford, 18 x 13 cms. Un ejemplar del álbum pertenece a un archivo particular jiennense (Lara; Lara López, 2001: 71-90). Las placas negativas se realizaron con el procedimiento del colodión húmedo, requiriendo varios segundos de exposición, lo que arrostraba *imágenes fantasmas*, es decir, imágenes borrosas de personas que, por no estar totalmente inmóviles durante la exposición, salían movidas, a veces tan difuminadas que semejaban ectoplasmas, una imaginería fantasmal(1). El álbum que ha sido visto y utilizado para este trabajo (32'5 x 23 cms.) está encuadernado en piel, y muestra los cortes, cantos y cejas con labores doradas con oro fino, luciendo en la portada la inscripción "ALBUM/JAEN/J. M. P.". Cada copia fotográfica está pegada sobre un recio cartón, conformando la cara anterior de cada página del álbum. Hay unas hojas de papel cebolla que, entre hoja y hoja de cartón, hacen las veces de separadores y protectores de las fotografías.

Cada una de las veinte páginas con fotografía tiene al pie de la misma un sello en seco con el rótulo "CASA H. MONTALVO. FOTOGRAFO", yendo en la cabecera de cada fotografía una escueta leyenda para identificar el monumento o la panorámica. Estos rótulos, realizados con tinta china, están escritos en español, a mano y con caligrafía gótica, con la salvedad de dos títulos, que se han escrito en inglés y francés respectivamente, siendo este guiño *esnob* una pervivencia de los viajes testimoniados en libros con ilustraciones gráficas que emprendieron, en la España del s. XIX, los viajeros extranjeros. Así, en la vista que incluye un nutrido grupo de personas en la plaza de Santa María, ante el Ayuntamiento,

el rótulo es *Hôtel de Ville* (página nº 11 del álbum), empleando la locución francesa para referirse a la casa consistorial. El hecho de fotografiar el edificio del Ayuntamiento, en primer término figuran decenas de hombres, algunos vestidos de chirri, el traje típico jaenés, implica no sólo reafirmar la importancia del organismo municipal, sino ponderar la reforma efectuada en la fachada de la casa consistorial con motivo de la visita isabelina, siendo el autor del proyecto de remodelación Juan José Martos, maestro de obras, quien reforzará el carácter palaciego del edificio (Casuso, 1998: 131-135).

La portada gótica de la mezquita-iglesia de la Magdalena lleva por título *Views of Saint Magdalen' s Church at Jaen* (página nº 10 del álbum). La veintena de fotografías sintetizan, en la medida de lo posible, el logro creativo y el estrictamente documental, estando apostadas las personas, son meros figurantes escénicos, como en la época -1862-, se creía más conveniente, pues hoy día resulta muy difícil apreciar hasta qué punto esas tomas requerían de una planificación y una labor de composición que dependía, tanto de la visión personal del artista como de las limitaciones técnicas, lográndose *verdaderas escenificaciones narrativas que trascienden por entero toda función fotográfica documental o creativa* (Kurtz, 2001: 165). La catedral de Jaén sólo se erige en una fotografía como protagonista icónico: la que cierra el álbum, habiendo sido tomada la vista desde la mitad de la Senda de los Huertos.

Centrándonos en la iconografía religiosa, en el álbum se incluían:

- *El Santo Rostro* (página nº1): esta primera fotografía al icono/*reliquia* que se venera en la catedral jiennense mostraba el abigarrado y barroquizante marco de oro y pedrería, destacando sobre el negror del fondo.

- *La Virgen de la Capilla* (página nº 2): la imagen gótica y ennegrecida por el humo de las velas de la Patrona de Jaén, fue sacada a la calle para disponer de luz suficiente, pues aparece el empedrado y una hilera de sillares de una de las fachadas de la iglesia de San Ildefonso. Tras la pequeña talla de madera, coronada, revestida con saya y manto, se colocó un paño oscuro como pantalla.

- *Nuestro Padre Jesús Nazareno* (página nº 4): la imagen fue colocada en el patio conventual de la iglesia de la Merced al recibir culto allí. Detrás se situó un paño oscuro para ocultar el muro pétreo. La talla está revestida con su túnica procesional de profusos bordados en hilo de oro.

Estas tres imágenes eran consideradas las que focalizaban la devoción popular de los jaeneros, y eso motivó su inclusión en un lugar de privilegio como eran las primeras páginas del álbum. De hecho, es procedente recordar que, a partir de 1864, Genaro Giménez comercializará un tríptico iconofotográfico [I13], del que ya se habló anteriormente, con esas mismas imágenes.

El álbum que se le regaló a Isabel II, aparte de las fotografías ya comentadas, contenía las siguientes:

- *Puerta de Barrera* (página nº 3): muestra el monumental arco triunfal de un solo vano -conopial- levantado en el emplazamiento que tuviera en el circuito amurallado urbano, la antigua Puerta de Barrera, una de las puertas de entrada, que fue demolida unos años antes, a consecuencia de la expansión urbana originada en la segunda mitad del XIX mediante los ensanches (Ulierte, 1990). Como programa iconográfico del arco de cartón

piedra aparecen, sobre peanas y cubiertos por doseletes, las estatuas de San Eufrasio mitrado y con báculo episcopal, y San Fernando, con la bola del mundo y la espada desenvainada, tan vinculados a la historia de la ciudad. El arco, de estilo neogótico, ejemplifica la corriente *revival* de la arquitectura historicista del XIX. Es una de las fotografías en la que se ven *imágenes fantasmas*.

- *Carrera de Isabel II* (página nº 5): el Ayuntamiento, para cumplimentar a la Reina, decidió rebautizar la Carrera, una de las vías urbanas fundamentales, y cuyo nombre arranca desde el s. XV, con la denominación de Carrera de Isabel II. Hacia la mitad de la Carrera se yergue un arco triunfal, de estilo neomudéjar, en cuyo frontón hay una cartela con el epígrafe: "A SUS MM. Y AA. EL AYUNTAMIENTO DE JAEN". En los márgenes de la calle hay dos apretadas hileras de cepas de árboles, quizá se tratase de *tuyas*, una variedad del pino, plantados en macetones que forman una suerte de galería vegetal de pequeños arcos, remedando la simétrica ornamentación natural de los jardines de la nobleza y alta burguesía, estando engalanados con banderitas y susceptibles de ser iluminados por la noche con candelas embutidas en vasos de colores. Por el vano central del arco se ve, al fondo, otro arco de triunfo, levantado al principio de la calle Campanas y apoyado en las esquinas del Sagrario y del edificio de las Carnicerías, situados en la plaza de San Francisco, y que fue costeado por el gremio de labradores y hortelanos y decorado exclusivamente con ramas de árboles, hojas y fruta del tiempo, abundando las manzanas y granadas. Aparecen dos carros cubiertos con lona y bastantes *imágenes fantasmas*.

- *El Sagrario de la ciudad* (página nº 6): sólo se ve a un hombre en la puerta de la iglesia aneja a la catedral, con la evidente intención de destacar la escala óptica del monumento.

- *Fuente de la Peña* (página nº 7): es una vista de la carretera hacia Los Villares, a la altura del paraje de la Fuente de la Peña, un tradicional espacio de solaz y esparcimiento desde la implantación en él de fiestas bajomedievales (Rodríguez Molina, 1996; Cuevas y otros, 2001). La fotografía está tomada a la altura del lavadero público, destacando sobre unas peñas las ruinas de la ermita de Nuestra Señora de la Peña. El cielo ocupa aproximadamente un tercio del espacio visual, baremo éste que empleaban Laurent y Clifford y que Higinio Montalvo aplica en esta vista.

- *Fuente de la Peña* (página nº 8): bajo la arboleda, descansa un numeroso grupo de valdepeñeros, inconfundibles por vestir el traje típico de la localidad de Valdepeñas de Jaén, cercana a Los Villares, y que solían esperar en este sitio, en las zonas de umbría, el paso de carretas y tartanas para regresar a su pueblo.

- *Pórtico de San Juan* (página nº 9): la torre de esta iglesia, cuya fábrica original es gótica, es la *torre del concejo*, ya que el reloj incrustado en ella, cuya maquinaria era costeada y mantenida con el erario municipal, marcaba la hora oficial de la ciudad. Es una forma de resaltar la importancia del Ayuntamiento, pues el reloj sería un trasunto del control de la vida cotidiana.

- *Palacio del Obispo* (página nº 12): la residencia episcopal, con las ventanas y galería engalanadas con reposteros, se habilitó para alojar a la Reina durante su visita. En la calle del Obispo se sitúa un arco triunfal dedicado a una de las infantas. Delante del palacio están parados unos carruajes, que quizá transportarían el abundante mobiliario, vituallas, ropero y accesorios dispuestos para acomodar a Isabel II y a su séquito confortablemente

(Ortega, 1989).

- *Arco de la calle Maestra* (página nº 13): en puridad es un voladizo, ya que sólo se construyó la línea de dovelas, de intradós mixtilíneo, como manifestación de un historicismo que recurre al arte del periodo de los reinos de taifas. Este *arco*, que se apoya en la fachada de dos casas de la calle Maestra, se sitúa en la intercesión de la calle antes mencionada con la plaza de Santa María, y se decoró con guirnaldas y banderas. Estaba dedicado al Príncipe de Asturias, el futuro Alfonso XII. Los ángulos inferiores en primer plano, a izquierda y derecha, están desenfocados, ofrecen por tanto una visión astigmática, pero no por falta de pericia del fotógrafo, sino por las limitaciones de los objetivos, cuestión que se resolvería con la aparición de los objetivos anagtismáticos.

- *Juego de Pelota* (página, nº 14): esta calle, hoy denominada Carrera de Jesús, muy cercana a la plaza de Santa María, era ya una amplia vía en el s. XVII que nace siguiendo el camino de ronda de la muralla (Ulierte, 1990: 103-105). A lo largo del zócalo de uno de las casonas, se alinean mimbres expuestos al sol para su secado y posterior utilización en la manufactura de cestería.

- *Castillo de Jaén* (página nº 15): el encuadre de la fotografía evidencia una influencia de la composición pictórica. En el alcázar se aprecian los edificios de los cuarteles y el hospital, construidos por los franceses durante la Guerra de la Independencia (López Pérez; Lara 1993).

- *La Alcantarilla* (página nº 16): la vista panorámica fotográfica recoge el puente de la Alcantarilla, que era una barriada de nascencia musulmana, así como la Senda de

los Huertos, uno de los paseos más concurridos de la ciudad por la abundancia de huertas, palmeras y cipreses.

- *La puerta de Martos* (página nº 17): esta fotografía es el único testimonio visual que se ha conservado de la que fuera puerta principal del cinturón de muralla de Jaén, pues dicha puerta, ya en ruinas, sería demolida en 1866. Cazabán Laguna, en su revista *Don Lope de Sosa*, publicaría esta fotografía junto con un comentario:

"He aquí un monumento que desapareció hace más de setenta años. Muy pocos son los que aún viven y lo recuerdan. reproducirlo es reconstruir el recuerdo de su existencia. No ha sido poca fortuna encontrar la buena ocasión de publicar este fotograbado. De este monumento le había sido facilitada una antigua fotografía al ilustre catedrático y académico don Manuel Gómez Moreno. Este, a su vez, la facilitó al arquitecto don Leopoldo Torres Balbás, actual conservador de la Alhambra, quien la publicó como documentación gráfica a sus artículos sobre castillos y mansiones señoriales de España que aparecieron en la revista Arquitectura, de la cual tomamos la que va al frente de estas líneas. Bendita la buena voluntad del que retrató [desconocía la autoría de Higinio Montalvo] la Puerta de Martos, antes de ser demolida, pues así permitió conservar lo que ya no existe y lo que recuerdan muy pocos" (Cazabán, 1930: 70).

- *Patio de Santo Domingo* (página nº 18): el antiguo convento de santa Catalina, tras la desamortización de Mendizábal, se reconvertiría en Hospicio de hombres, estando su administración a cargo de la Junta Municipal de Beneficencia. Aparecen cinco hombres apoyados en diferentes columnas de la galería del claustro. En 1846 se hará cargo de esta institución asistencial la Diputación Provincial, y los acogidos, que serán algo más de

tres centenas a lo largo del XIX, serán atendidos por religiosas de la Caridad y por personal administrativo, dividiéndose los internos en tres secciones: una de niños hasta 12 años, otra de hombres hasta 50 años y la tercera de ancianos, pasando los asilados el día entre rezos y enseñanza en escuela y talleres (López Cordero, 2000: 138). Esta fotografía, por consiguiente, es una muestra de la atención *moderna* , esto es, benéfica, caritativa e instructiva, que recibían en Jaén los menesterosos.

- *Vista de Jaén desde la Alcantarilla* (página nº 19): Higinio Montalvo, tal vez por la premura de tiempo para terminar el álbum, se equivocó al rotular esta fotografía, pues es una vista de la Senda de los Huertos tomada desde el puente de Santa Ana. En el centro de la fotografía se ven los restos, los arcos, del acueducto romano conocido como *del Carmen* (Lázaro, 1986: 14). El emplazamiento elegido para tomar esta fotografía no es fruto del azar, pues desde los jardines situados por encima de los sillares de la obra de ingeniería romana, la Reina contempló los fuegos artificiales del 8 de octubre, ya que esos jardines son los de la casa palaciega de Rodrigo Aranda, Conde de Humanes.

Este álbum, en suma, iba destinado a ofrecer a la Reina y como correlato, al poder político, la imagen de una ciudad que se expandía al hilo de la planificación urbanística ejecutada en Jaén desde la segunda mitad del s. XIX. Pero también, se escogieron las vistas que, de algún modo, eran el embrión de las señas de identidad en las que se reconocía la colectividad de la ciudad. Se impulsará así la construcción jiennense, doméstica y pública, en un proceso que se consolidará en las décadas centrales del XIX con la incorporación en 1860 del primer arquitecto provincial, José María Cuenca, y la proyección de una magna obra para el Palacio Provincial. Y es que la visita de Isabel II en 1862 corroborará este cambio de estatus en la ciudad (Casuso, 2000: 27).

**Notas**

1.- El auge y la moda de la parapsicología tienen lugar en la segunda mitad del s. XIX, con el florecimiento de sociedades espiritistas en Inglaterra, Estados Unidos y Francia fundamentalmente, dedicadas a practicar *ouija*, sesiones de hipnosis, echar las cartas (tarot), etc. con el fin de entablar comunicación con el más allá. Las imágenes ectoplásmicas, supuestamente captadas mediante fotografías, serán indicios de *materialización* de espíritus. Sería ciertamente interesante realizar un estudio acerca del uso *paracientífico* de la fotografía, empleada en la centuria decimonónica para dar un sello de cientifismo a estas actividades esotéricas, sobre todo en las desarrolladas en ciudades españolas. No en vano, en España se editó la revista *El Criterio Espiritista*, y en el sexenio democrático (1868-1874) hubo diputados a Cortes que pretendieron que en los planes universitarios se impartiese como asignatura este uso esotérico de la fotografía, considerada algo científico para la aprehensión visual de espíritus.

### 2.3.e. Estudios fotográficos jiennenses: segunda generación

La segunda generación de estudios fotográficos jiennenses abarca las dos últimas décadas del s. XIX, y en este periodo finisecular, los profesionales de la cámara aún están lastrados por el volumen de los equipos fotográficos, lo que les lleva a continuar trabajando, básicamente, encerrados en las cuatro paredes del gabinete. Ya existían en el

mercado máquinas ligeras, pero éstas todavía tardarían un tiempo en llegar a Jaén, por lo que las fotografías *de ambiente*, para inmortalizar actos sociales, políticos, religiosos, etc., es decir, las realizadas a pie de calle, todavía no se daban en la ciudad.

El hecho de haber elegido 1880 como punto de partida de la segunda generación de fotógrafos estriba en que, en el comercio local, ya se podrán comprar ciertos productos fotográficos. La droguería de Víboras, en la Carrera, comienza a expender, en 1880, hidroquinona para el revelado y otras sustancias químicas básicas para el manipulado de placas en el *cuarto oscuro*. Poco después, la bien surtida droguería-ferretería de Manuel Sánchez Martínez, en la plaza de la Audiencia, frente al teatro Principal, será el establecimiento pionero en vender cajas de placas de gelatino-bromuro listas para usar, siendo de las marcas *Perfecta* y *Universal*. En 1885 ya son media docena las tiendas jiennenses en las que los profesionales, y pronto los aficionados, podrán surtirse de productos reveladores, papeles fotográficos de variadas clases y marcas, preparados químicos para virar y fijar placas, reforzadores de imagen, barnices, etc. La cúspide de esta escalada comercial se alcanzará con la instalación, en 1888, del primer establecimiento óptico de Jaén, el *Estrade-Berdot*, en la calle Maestra baja, 11, pues allí se despachará un buen elenco de cámaras, visores estereoscópicos, objetivos de diversas marcas, trípodes telescópicos ligeros, etc., etc. Esto significa la emancipación de Jaén respecto de Granada, porque ya no será imprescindible desplazarse hasta la ciudad del Darro para surtirse de productos fotográficos.

En un proceso cada vez más progresivo, que acelerará las mentalidades respecto a armar con hierro colado la conciencia colectiva, la fotografía desembocará en la última veintena de años del XIX, en un hecho cotidiano que habrá permeado todas las capas sociales.

En la horquilla temporal 1880-1900 los precios de los fotógrafos se mantendrán estables, con alzas poco significativas en el precio final del producto, pues éstos quedaban compensados vendiendo cada profesional entre 6 y 7 copias de cada fotografía. Las que sí siguieron teniendo un precio prohibitivo para muchas economías fueron las ampliaciones, pues cada una basculaba entre las 20 y 500 pesetas, siendo la causa de estos precios la carencia de energía eléctrica en los estudios jiennenses, que no se instaló en ninguno antes de 1904, y las ampliaciones, por fuerza, requerían el concurso de la luz solar, pudiéndose prolongar el laborioso proceso hasta tres días. Sin embargo, en las capitales vecinas, los profesionales ofrecían ampliaciones con precios muy competitivos al disponer de electricidad, lo que supuso que la mayoría de los encargos se efectuasen en esas ciudades.

En este periodo funcionarán en Jaén varios estudios, alguno de contrastada profesionalidad y otros bastante más modestos, además de la actuación en la ciudad de varios fotógrafos más, tanto estables como ambulantes. Y ciñéndonos al orden cronológico, el estudio más moderno, por acumulación de experiencia y material disponible, es el de Manuel Pez Ruiz, que en 1880 se incorpora en calidad de socio al estudio de Genaro Giménez, pues eran cuñados.

**Manuel Pez Ruiz**

Nace en Jaén en 1836, y sus iniciales contactos con la fotografía vienen de la mano de Genaro Giménez, quien contrajo matrimonio con su hermana Rosario. Así, la vida profesional de Pez irá uncida a la de Giménez, al ser éste quien le imparta las primeras enseñanzas sobre pintura y el arte de Daguerre.

Hacia 1870 abre un taller en la calle Arco de Noguera dedicado sobre todo a iluminar, a la acuarela y óleo, retratos fotográficos, especialidad en la que destacará a nivel local, ejerciendo, junto con Higinio Montalvo y Genaro Giménez, un monopolio de facto en este campo de la iluminación. Asimismo, Pez Ruiz fue un consumado retocador de negativos, para *mejorar* los rasgos físicos eliminando o atenuando imperfecciones. Estas facetas de iluminador y retocador las practicará, al menos, hasta 1899.

Con motivo de la Exposición Provincial de Jaén de 1878 ya comentada con antelación, gana una medalla y el derecho a utilizar en su membrete, el escudo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad, pues se encomiaron los retratos presentados, que iban desde fotominiaturas y tarjetas de visita *cabinet* hasta ampliaciones a doble hoja. Amén de su participación como concursante en la sección fotográfica, solicitó, y le fue concedido, permiso a la directiva de la Económica, para tomar vistas fotográficas de los salones de la Exposición Provincial repletos con los objetos expuestos, con idea de venderlas "a precio módico" a los visitantes.

En 1880 le da carpetaza a su negocio de la calle Arco Noguera y entra en sociedad con su cuñado Genaro Giménez en su estudio de la calle del Circo Gallístico. La irrupción de Pez Ruiz se dejará notar de inmediato en el decorado del gabinete, pues pintará unos forillos tan vistosos que serán un reclamo para la clientela, aumentando considerablemente al extenderse la noticia por la ciudad como un reguero de pólvora. Mas no se quedó ahí la cosa, sino que Pez Ruiz fue el promotor de una campaña publicitaria en la prensa, siendo un botón de muestra el anuncio aparecido en 1882 en el periódico *Jaén* que ya se transcribió en el apartado dedicado a Genaro Giménez.

A la muerte de Genaro Giménez en plena epidemia de cólera de 1885, Manuel Pez queda solo al frente del negocio, el más próspero de la capital y provincia por la continua reinversión para actualizar cámaras e incorporar los productos más novedosos de la industria fotográfica. Este afán modernizador le lleva a Pez Ruiz a trasladar en 1888 el estudio, situándolo en la plaza de la Audiencia, 7, una zona muy transitada que era el centro neurálgico de la vida comercial jiennense, ya que los polos vitales de la ciudad radicaban, utilizando un tiralíneas en el plano, entre la plaza de Santa María, la calle Maestra y su paralela Cerón, plaza de la Audiencia y Martínez Molina. En todas las guías que sobre Jaén y provincia se editen a finales del XIX, figurará Manuel Pez como *fotógrafo* con estudio en plaza de la Audiencia, 7. Cuando la epidemia de cólera morbo asiático finalice en Jaén en 1885, habrá dejado entre sus víctimas a Genaro Giménez, y será Manuel Pez el escogido por la Junta de Gobierno de la cofradía de N. P. Jesús para fotografiar la imagen del Nazareno, haciéndolo antes de que termine dicho año epidémico.

Tras enviudar, Manuel Pez se casa en segundas nupcias con una hermana del pintor y profesor jiennense Pedro Ximénez Mazzuco, lo cual le catapultará a los círculos artísticos capitalinos. Cuando en 1885 Ximénez Mazzuco ocupa la vacante dejada por Genaro Giménez en la Escuela de Bellas Artes de la Económica, Manuel Pez se incorpora como profesor ayudante en la plaza que a su vez dejaba libre Pedro Ximénez, la de *Geometría*, con especial dedicación al dibujo lineal. En 1887 Pez Ruiz formará parte del claustro profesoral de la recién creada Academia Provincial de Bellas Artes, convertida después en Escuela de Artes y Oficios y hoy *Escuela de Arte José Nogué*, impartiendo las materias de *Geometría de dibujantes* y *Dibujo de figuras y paisajes*.

Este, a todas luces encumbramiento de Manuel Pez, le conduce a que, igualmente en 1887, reciba el encargo del Cabildo catedralicio de fotografiar el Santo Rostro. Los canónigos jiennenses, al cumplirse las bodas de oro de la ordenación sacerdotal de León XIII, quisieron obsequiar al papa con una reproducción del Santo Rostro en óleo sobre tabla, siendo la pintura de Manuel Mosquera y el marco, diseñado para tal efeméride, incorporando el escudo pontificio, fue labor orfebre de Francisco González Tejero. El polígrafo Palma y Camacho (1887) recogería por escrito este evento:

"En el presente año [1887] se ha obtenido una nueva reproducción más correcta que la anterior [se refiere al retrato hecho por Higinio Montalvo en 1862], gracias a los adelantos del arte y a la pericia del fotógrafo don Manuel Pez. Esta copia, colocada en riquísimo marco trabajado por don Francisco González Tejero y cuyo valor ascenderá a la suma de 40.000 reales, será regalada al Sumo Pontífice con ocasión del quincuagésimo aniversario de su ordenación sacerdotal, a nombre del Obispo, clero y fieles de la diócesis de Jaén. La composición y el dibujo de tan bella obra son debidas al acreditado profesor don Manuel Mosquera, cuyo nombre, así como el de los señores Pez y González Tejero, han sido colocados, con buen acuerdo, en el precioso marco debido a su habilidad" (Palma y Camacho, 1887: 292).

Manuel Pez retrataría este presente papal, y comercializaría las fotografías, en formato tarjeta de visita *americana*, poniéndole en el dorso el membrete "Jubileo sacerdotal de León XIII. Jaén, 1887". No fue este retrato del Santo Rostro el único que haría Manuel Pez, pues, al ser una de sus especialidades la fotografía de imaginería religiosa, repetiría la puesta a la venta de una fotografía en formato de placa completa, de factura magnífica, del icono/*reliquia* con la leyenda "VERDADERO RETRATO EN FOTOGRAFIA DEL SANTO

ROSTRO QUE SE VENERA EN LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE JAEN. MANUEL PEZ. Fotógrafo de SS. MM. y AA.". Esta aparición en el rótulo del impenitente título honorífico de *Fotógrafo de los Reyes* puede deberse bien al archisabido sistema de enviar fotografías a Palacio y recibir contestación de haber sido aceptado el envío, o bien sólo sea una apropiación del título que ya ostentara Genaro Giménez, pues, a fin de cuentas, Manuel Pez, al haber sido socio y ejercer una labor continuista en el estudio que abriera su cuñado, se sintió autorizado moralmente a detentar el áulico remoquete. Esta obsesión, que caracteriza a los fotógrafos de todos los rincones de España, por estampar en los retratos su nombre acompañado por *Fotógrafo de la Casa Real* o cualesquiera de sus variantes, hay que enmarcarlo en la moda, de larga vida, que seguirían con fervor múltiples ramas del comercio; pensemos en las confiterías, destilerías, relojerías, armerías, etc., etc., que se pavonearían al escribir en sus productos o en su defecto, en sus envases, el título de *Proveedores de la Real Casa*.

Mediada la década de 1880, Manuel Pez fotografía con marfilotipos, conservándose dos retratos infantiles, apoyados los niños en un rústico banco de ramas sin desbastar. Por esas mismas fechas, se abandona la idea de que la esencia de los retratos es que aparezca una sola figura, dos a lo sumo, pues estarán en candelero las fotos grupales: se toma conciencia de pertenecer a una misma entidad o clase social, y los grupos posarán ante la cámara con el palmario orgullo de quienes son inmortalizados en unión con sus iguales. Un buen ejemplo de esta afirmación lo constituye una fotografía, tomada en 1886, de los componentes (son once) de la Diputación Provincial (Lara; Lara López, 2001: 207). El grupo está presidido por el gobernador civil, quien se sitúa en el centro y sentado en un sillón, sosteniendo el bastón de mando, para que en la identificación visual no haya asomo de dudas de que él es la máxima autoridad. La fotografía se tomó al aire libre, pues para ocultar el

empedrado, que se ve en los laterales, se colocó una estera, y al fondo se puso un cortinaje. Este agrupamiento fotográfico es la constatación de los resortes del poder en el sistema canovista, pues los informes de los gobernadores civiles, piezas claves en el puzzle caciquil, serán determinantes en el reparto, con regularidad, de los escaños parlamentarios entre conservadores y liberales jaeneros, que se decidirá en el Ministerio de la Gobernación y concretará en los despachos del gobernador civil, muñidor y valedor al negociar, en un ejercicio de chalaneo, con los caciques provincianos (Gay, 2000: 21).

Manuel Pez será el iniciador de la fotografía jiennense enmarcable en el documentalismo gráfico: la colocación, el 7 de julio de 1892, de la primera piedra de lo que iba a ser nuevo cementerio de La Imora, situado en el paraje homónimo situado en las afueras del término municipal. El 12 de abril de ese mismo año, el Ayuntamiento de Jaén le compró a un particular, el médico Ruiz Alcázar, un haza de tierra calma en el Cerro de Almagro. En la fotografía, tomada como es natural a campo abierto, junto al alcalde, José del Prado y Palacio, el párroco de San Ildefonso -estos terrenos estaban bajo su jurisdicción eclesiástica-, Bernardo Santamaría Ruiz, procede con el hisopo a bendecir el sillar a colocar en el suelo, apiñándose enderredor una muchedumbre, compuesta exclusivamente por hombres, representantes de gremios y sociedades. Para protegerse del calor, se levantaron varios entoldados y una tienda de campaña en la que se improvisó un altar. El alcalde, Prado y Palacio, introdujo en un hueco dispuesto para  poner la primera piedra del camposanto, una caja de plomo que contenía: una moneda de plata de cinco pesetas, acuñada en 1892 con el busto de Alfonso XII, un ejemplar del Boletín Oficial de la Provincia del día, uno del diario *El Industrial*, otro del *Gladiador* y un extraordinario literario de éste último, además del acta que levantó del protocolario acto Antonio Sánchez de la Torre. Pero del nuevo cementerio de la Imora sólo se construyeron algunos muros de cerramiento, abandonándose el proyecto,

decidiendo el Ayuntamiento ampliar el camposanto de San Eufrasio, conocido hoy como *el cementerio viejo* (Jaén, 1999: 143-144). La novedad de plasmar en fotografía un evento de esa naturaleza hace que, los presentes, tengan, respetuosamente, el sombrero en la mano o bien se destoquen rápidamente, pues el tiempo de exposición ya era instantáneo y no salen imágenes borrosas, lo cual es un indicador del carácter ceremonioso que se le concede al ejercicio fotográfico, asimilado como un registro notarial visual.

La última fotografía relacionada con Manuel Pez la hará su hijo Alfonso, pues éste, el 21 de enero de 1900, retrata el cadáver de su padre durante el velatorio. Esta práctica de fotografiar difuntos ya ha sido resaltada en este trabajo, y es que ese deseo de poseer el pasado, tanto de uno mismo como el de las personas que nos son próximas o queridas, "potenciará esta industria, en unos años en que no todo el mundo había tenido la ocasión de retratarse antes del último viaje" (López Mondéjar, 1997: 71). Esta retratística de los muertos, a mi juicio, no debe ser vista como un aspecto lóbrego, morboso, degradante, ni mucho menos como una *curiosa y patética especialidad fotográfica* (Molinero, 2001: 84), sino que sería un trasunto de las mascarillas cerúleas mortuorias romanas, una reactualización del sentido clásico, desarrollado al albur de la república romana, del culto familiar, ya que tanto el retrato de rasgos naturalistas, copia fiel del modelo original, como su antecesor, la máscara de cera, y asimismo los bustos de este material, serán elementos capitales en la conformación del arte romano en la vertiente de la conmemoración funeraria (Yarza, 1997: 110-112).

En este periodo que he venido en llamar la segunda generación de estudios fotográficos, además de Manuel Pez, el profesional de más solera, Jaén contará con una nómina de fotógrafos en la que, algunos tendrán una estancia más o menos duradera y otros de gran brevedad, no llegando a cuajar sus negocios en la industria fotográfica capitalina.

Y comenzamos este listado con Eugenio Mora, un fotógrafo, quizá de nascencia gallega que, aprovechando el ascenso de la burguesía en La Coruña, que corrió parejo a un crecimiento demográfico y comercial, en 1880 abre un estudio en la popular calle de San Andrés, 13, mientras mantiene abierto otro estudio en Ferrol (Cabo, 1986: 210). En 1884, abandonadas las tierras gallegas, se instala en Jaén para abrir un estudio en la céntrica calle Álamos, 15, manteniéndolo en funcionamiento ocho años, hasta que en 1896 marcha a Sevilla, ciudad en la que unos familiares suyos estaban afincados desde hacía tiempo. El estudio jiennense estaba radicado junto al parador de carruajes y posada de José Anguita, y este gabinete fotográfico será adquirido sucesivamente por Alfonso Pez y Martos García.

Eugenio Mora ofrecerá unos precios muy bajos, por lo que el venero de su clientela procederá sobre todo de los viajantes, tratantes de ganado y visitantes que, procedentes de los pueblos de la provincia, recalaban en Jaén, parando en la contigua posada. No llegó a emplear cartulinas timbradas, señal de un negocio con vocación de estabilidad en una ciudad, sino que éstas eran blancas y las marcaba con un sello en tinta.

Tras dejar Andalucía -Jaén y Sevilla- Eugenio Mora se trasladó al País Vasco, ejerciendo como reportero en *El Heraldo Alavés* y *El Pensamiento Alavés* (Sánchez Vigil, 2001a: 319).

Pedro Cembrano Rodríguez, un conocido miembro de una dinastía de fotógrafos hispalenses, hijo a su vez del fotógrafo Plácido Cembrano, que tuvo su gabinete en la calle Sierpes, 13, dejará el negocio a su viuda, quien abrió un pequeño estudio de vida fugaz en la jiennense calle del Marqués del Cadimo, 4, en la actualidad calle del Deán

Sánchez de la Nieta, y lo mantuvo activo sólo durante unos meses de 1889 (Yáñez, 1986: 49).

El estudio de la viuda de Cembrano será traspasado al fotógrafo Mariano García Tovar, que a su vez mantenía abierto otro gabinete en Linares, por lo que practicaba con frecuencia la ambulancia por pueblos de la provincia. En la *Guía de Picatoste para la ciudad de Jaén en 1891* aparece como uno de los tres fotógrafos con estudio abierto en la capital, junto al de Manuel Pez y Ángel Martos.

En 1892 comienza a funcionar un *gabinete* harto especial, situado en la plaza de la Audiencia, nudo gordiano de la vida comercial jiennense. En el número 4 de dicha plaza, estaba la barbería de Benjamín Alcázar García y Juan Manuel Bueno Serrano, y un rincón del negocio servía como gabinete fotográfico, actuando los barberos como eventuales fotógrafos, cuando un cliente acudía para fotografiarse. Los fígaros marcaban el dorso de sus retratos con el sello en tampón: "Alcázar y Bueno. Fotógrafos. 6 retratos una peseta".

Estos barberos eran en realidad minuteros. Éstos eran fotógrafos que ofrecían, en los parques, plazas, mercados y verbenas un trabajo rápido, revelando y positivando en el lugar de la toma las fotografías, que resultaban mediocres, mas obtenidas a un precio de ganga, aunque el producto final era suficiente para satisfacer a la variopinta clientela. Los minuteros serán, por decirlo gráficamente, los antecesores del fotomatón. Así, Benjamín Alcázar y Manuel Bueno disponían de una cámara minutera, que hacía una sola clase de retratos obtenidos por contacto de negativo, pues no disponían de ampliadora. Los retratos obtenidos se asemejaban a las fotografías que luego se conocerían como *de carnet*, y estos retratos de pequeño tamaño se usaban a fines del XIX en los billetes kilométricos de ferrocarril. La clientela que nutriría la barbería/gabinete pertenecía a clases populares, sin un

poder adquisitivo elevado. No obstante, Benjamín Alcázar, en 1895, abrirá un estudio, ahora sí con todas las de la ley, igualmente en la plaza de la Audiencia, pero en el número 3, que en 1918 trasladará a la calle Prado y Palacio, 5, hoy San Clemente, hasta que en 1924 retorne a su Madrid natal.

Alcázar García se sirvió con asiduidad de la prensa para anunciarse. Así, en 1904, en el extraordinario de *El Liberal de Jaén* editado con motivo de la visita de Alfonso XIII a la ciudad aparece la nótula con su nombre y razón social. Este estable periódico (1890-1933) fue con frecuencia órgano de expresión del Partido Liberal a nivel provincial. En la *Guía de Jaén para 1910* el anuncio es más descriptivo: "Alcázar, Fotógrafo. Ampliaciones originales a 7' 50 pesetas. Retratos, grupos y reproducciones. Vistas de Jaén, artístico y monumental. Audiencia, 3, Jaén". Y en el almanaque para 1913 editado por *El Pueblo Católico* se lee: "Alcázar, Fotógrafo. Audiencia, 3. Jaén. Retratos artísticos por los procedimientos más modernos. Ampliaciones, reproducciones, grupos y todo lo concerniente al ramo. Fotografías de las imágenes de la capital". *El Pueblo Católico*, nacido en 1893, era uno de los periódicos más influyentes capitalinos del arco conservador, manteniendo un ideario integrista y un fiero reaccionarismo, siendo un periódico muy vinculado con la jerarquía eclesiástica y de un incisivo catolicismo militante, y por lo general, este diario no se significará por su dinamismo noticiero, sino por su tono dogmático y monótono (Checa, 1986: 109). El que Alcázar García se hiciera publicidad en prensa de ideario distinto manifiesta su voluntad de no encasillarse políticamente a ojos de sus conciudadanos, moviéndole sólo intereses mercantiles.

Este fotógrafo, en 1902, fue el iniciador en Jaén de la comercialización de tarjetas postales de vistas de la ciudad y sus alrededores. El nacimiento de la tarjeta postal

española se produce en 1892, siendo su edad de oro el periodo 1901-1905, pues habrá una fiebre de enviar postales por correo. En 1905, la Dirección General de Correos y Telégrafos reglamenta la forma de la tarjeta postal para su uso epistolar al autorizar el *reverso dividido*: se divide en dos mitades el reverso, dedicándose la mitad derecha para escribir la dirección del destinatario y pegar el sello, mientras que la mitad izquierda quedaba libre para escribir el texto (Teixidor, 1999: 15). Benjamín Alcázar García realiza dos tiradas de tarjetas postales de cierta importancia en 1902 y 1905, ambas extremadamente cuidadas en cuanto a impresión.

La visita a Jaén en 1904 del joven monarca Alfonso XIII sería provechosa para Alcázar García, pues se sirvió de ella para lucir en sus cartulinas fotográficas el escudo real, gracias a haberle entregado al Rey una colección de diferentes vistas y monumentos jaeneros ampliadas al tamaño de 35 x 40 cms.

En 1901, la revista *Blanco y Negro*, publicó una instantánea de Alcázar García relativa a la celebración en el polígono del Tiro Nacional de Jaén de los campeonatos nacionales, en concreto la placa muestra la inauguración del polígono de tiro en noviembre de 1901. El fotógrafo fue socio de la naciente sociedad deportiva (1900), pues tomó varias placas relacionadas con la práctica del tiro. El artículo primero -constaba de 62- de la federación jiennense del Tiro Nacional rezaba: "[que la entidad]*tendrá por único y exclusivo objeto extender al pueblo español la afición al tiro de guerra y sus similares, así como la instrucción en los mismos, por cuantos medios legales tenga a su alcance, y para el caso de que sea necesario defender a la Patria*". En su articulado se intercalaba una suerte de decálogo de honor, pues dicha federación se autodenominaba como "*una noble agrupación de ciudadanos, en los que brillan el patriotismo, hidalguía y virtudes cívicas, no pudiendo pertenecer a ella los que se consideren indignos de pertenecer a una colectividad de*

*caballeros*". Principiando el ferragosto jaenciano de 1901, en la cuesta del Cerro del Neveral, situado en las afueras de la ciudad, Rafael Sagrista y Aguirre, socio fundador del Tiro, capitán africanista del arma de ingenieros, traslada su experiencia arquitectónica al polígono de tiro que construye, ya que lo levanta con una estética que recuerda la de los blocaos del ejército en Marruecos (Lara López, 2000: 158).

Las fotografías de Alcázar García muestran los concurridos concursos de tiro, donde un nutrido público, sentado en sillas, observa las maniobras de los tiradores, rodilla en tierra o tumbados. Hay fotografías nada naturales, con poses rebuscadas y artificiosas, que muestran a un grupo de tiradores posando fusil en ristre o con el revólver al cinto, y algunos tocan la corneta *dando órdenes en el campo de batalla*, componiendo una iconografía de estirpe guerrera a la que tan acostumbrada estaban los lectores de revistas y periódicos, pues unos similares grupos de soldados, erizados de mosquetones, se habían retratado en las campañas africanas o ultramarinas del *fatídico* 1898, apareciendo en 1900 fotografías de estilo similar en la guerra de los *bóers*. Alfonso XIII, en 1904, visitaría el polígono de tiro, y en sus instalaciones también se desarrollaron los campeonatos nacionales de 1920, 1925 y 1927.

Gay Armenteros (1983: 193) sostiene que en la logia masónica *La Verdad* de Jaén, dos de sus miembros eran fotógrafos y nacidos en Madrid, ambos con el grado 1 el escalafón masón más bajo, lo que indica que, en principio, los dos serían jóvenes en 1884. En 1895 señala otro miembro fotógrafo en la logia *La Lealtad*. El carácter secreto de las asociaciones masónicas hace que, su documentación también esté trufada de secretismo, por lo que es muy difícil conocer los nombres de esos fotógrafos masones. Ahora bien, no resulta descabellado plantear que Benjamín Alcázar fuera uno de ellos, pues éste era madrileño, y

llegó a Jaén en 1889 contando con 24 años. Y ¿el otro de los fotógrafos masones? podría ser M. Sánchez, establecido en Jaén a juzgar por su membrete, aunque se dedicaba a la ambulancia intraprovincial. Una fotografía tomada en la calle por éste último se hizo en Bailén al payaso Ramón Díaz, un cómico muy popular en el ocaso del XIX y el orto del XX; el payaso, maquillado al estilo de un *clown*, le da órdenes a un perro que soporta en el lomo a un gato. En el reverso del retrato aparece el sello en tinta: "M. SANCHEZ. Taller de ampliaciones. Retratos a la plata. Especialidad en niños. JAEN".

Un fotógrafo jiennense que inaugurará una saga de profesionales será Ramón Sánchez del Moral, un baezano nacido en 1860 en el seno de una familia de comerciantes acomodados. Con veinticinco años trabajaba como fotógrafo en Martos (Jaén), empleando varios meses al año en practicar la ambulancia. Una muestra de su espíritu poco acomodaticio es que residirá, a lo largo de su vida, en cerca de una treintena de localidades, la mayoría en la provincia de Ciudad Real, en cuya capital mantuvo funcionando un estudio, de renombre, entre 1905 y 1908. Sus tres hijos se dedicarán a la fotografía, descollando Ramón Sánchez Avela, heredero del estudio marteño de su padre.

Ramón Sánchez del Moral, cuando hacía un alto en Jaén tras las ambulancias, fotografiaba preferentemente en una posada de la calle de los Álamos. De sus producciones sobresale un retrato grupal de 1898 (Lara; Lara López, 2001: 214) de una clase de párvulos del Colegio Santo Tomás. El grupo, con su maestro en medio, posa en el patio hoy desaparecido del palacio del Conde de Torralba, la sede colegial. Detrás de los niños hay un forillo pintado de los que transportaba en su carro Ramón Sánchez, cuyo tema es una metáfora del sistema de enseñanza: unos frailes cuidan a unos borricos en el establo, mientras uno de los pollinos, tozudo, se niega a obedecer al religioso que tira de las riendas, ante las

carcajadas de la comunidad frailuna. El forillo se refiere a cómo hay que *desasnar* a los alumnos díscolos mediante la instrucción. El Colegio de Santo Tomás de Aquino era un centro privado establecido en 1887, y en sus aulas acogía a párvulos de los grados elemental, segundo y tercero, y dicho colegio, que "estaba situado en el punto más sano de la capital", tenía capilla, gimnasio, frontón, picadero, jardín y enfermería (Sancho Rodrígez, 1999: 563).

Todas sus fotografías llevan en el reverso un gran sello de tinta azul con la inscripción "FOTOGRAFIA INSTANTANEA DE RAMON SANCHEZ. Especialidades y rapidez en retratos de niños. Ampliaciones directas y de reproducción al óleo y claro oscuro". Al anunciar que hacía "reproducciones al óleo", Ramón Sánchez podía ejercer la dualidad fotógrafo-pintor o tal vez, sólo iluminara retratos o retocara negativos.

Ángel Martos Medel nació en Jaén el 3 de octubre de 1859, aprendiendo desde muy joven los entresijos del oficio fotográfico en el estudio de su hermano Joaquín, del que ya se ha hablado. En 1886, algo después del óbito de Joaquín, Ángel abre gabinete en el número 5 de la Carrera, el domicilio paterno, ocupando el estudio una parte del piso. Su nombre figura como *fotógrafo* en todas las guías editadas en la ciudad entre 1885 y 1910, primero en Carrera, 5 y posteriormente en Carrera, 31, su vivienda particular.

Por su carácter expansivo y su enorme facilidad para las relaciones personales, Ángel Martos monopoliza prácticamente la clientela de la ciudad y de buena parte de pueblos jaeneros, porque su obra fotográfica es apabullante en cantidad, no estando exenta de calidad. Abundarán los retratos de niños, sobremanera los de pocos meses. Asimismo, merodeará con frecuencia la fotografía de imágenes sagradas, comercializando un retrato del icono/*reliquia* del Santo Rostro del que venderá millares de copias.

La más estimable aportación de Ángel Martos a la historia de la fotografía jiennense radica en su extraordinaria serie de tarjetas postales, y como no podía ser menos, en la visita del Rey a Jaén en 1904, Ángel Martos le regalará al monarca una colección de postales esmeradamente presentadas, lo que facultará para lucir en sus membretes *Fotógrafo de S. M*.

Ángel Martos Medel, con 52 años, a consecuencia de una bronquitis, murió el 25 de junio de 1912, aunque el estudio no llegó a cerrarse, pues su viuda, Nieves Ortega Hernández, suplió al marido y regentó el negocio sola, al no haber nacido hijos del matrimonio, timbrando sus fotografías como "Viuda de A. Martos. Bernabé Soriano, 31. Jaén", aprovechando el buen nombre de su esposo en el mundillo fotográfico jaenés. Hay que apuntar que, desde 1898, la Carrera se llamará oficialmente Bernabé Soriano, aunque, a nivel popular, a la calle se la continuará llamando la Carrera. Pero lo cierto es que Nieves Ortega no llevó las riendas del negocio en solitario, sino que, acuciada por la necesidad de generar ingresos para subsistir, no sólo alquiló algunas habitaciones de su piso a *señoritas distinguidas*, sino que para los trabajos fotográficos requirió la colaboración de Alfonso Pez Giménez, al estar ambos emparentados, que se la prestó de forma altruista durante unos años. Y ya entrados los años veinte, Nieves Ortega tomó un ayudante, Segundo Ramírez Garrido, quien después montaría estudio propio, funcionando el negocio hasta 1932, en que fue cerrado. En el estudio de la *viuda de Ángel Martos* se utilizaba una cámara de cajón de madera denominada *de campaña*, que utilizaba negativos de cristal de 13 x 18 cms.

### 2.3.f. El siglo XX y la decadencia de los estudios

Aunque en los apartados precedentes he hecho referencia a la vida de los estudios jiennenses dentro del s. XX, estos gabinetes habían sido inaugurados en el siglo anterior o bien continuaban aferrados a prácticas fotográficas decimonónicas, por lo que la primera década del XX será un punto de inflexión en la industria de la fotografía, tanto en concepción como en técnica.

En los albores del nuevo siglo se consideran obsoletas las voces colodión o daguerrotipo, porque empujan con brío vocablos como carrete de película o instantánea. Desaparecen, por obsoletos y decadentes, los viejos formatos *cabinet*, *bandoir*, *imperial* o *mignon*, y se comercializan papeles fotográficos de tamaño estandarizado, como el de la marca *Mimosa*, que llegan hasta 35 x 40 cms. Ahora los retratos huyen de las tomas de cuerpo entero, y los primeros planos se imponen poco a poco. Si persiste la práctica de acudir al estudio que nunca periclitará del todo, los nuevos usos sociales harán que los fotógrafos inmortalicen actos como: bodas, bautizos, comuniones, reuniones de sociedad, etc.

La electricidad se instalará por vez primera en 1910 en un estudio: el de Alfonso Pez, que modernizará radicalmente el negocio heredado de su padre, y la luz artificial servirá para iluminar al modelo y para el proceso de obtención de copias. Pero los útiles y *atrezzo* de los gabinetes del XIX seguirán aprovechándose, por lo que no hay un corte brusco entre la fotografía decimonónica y la de los inicios del s. XX: perviven forillos, columnas de cartón piedra, etc.

La etapa comprendida entre 1900-1920 será de un continuo declive para los estudios, pues los fotógrafos profesionales sufrirán una atroz presión fiscal y una feroz

competencia no sólo de los ambulantes, sino también de los fotógrafos aficionados, los *amateurs*, que les restarán clientes y provocarán una caída en picado de los precios, hundiendo en unos años los estudios fotográficos. A tal extremo llegaba la situación que en 1912, el celebérrimo Kaulak, pseudónimo de Antonio Cánovas del Castillo, sobrino homónimo del cerebro del sistema de la Restauración, escribía:

"Entre las diversas industrias que, en estos momentos, padecen honda y perturbadora crisis figuran, y no en lugar secundario, la del fotógrafo profesional. La fotografía en España, considerada como una industria, es de esas cosas que no pueden enriquecer a nadie. Los fotógrafos españoles del día o viven al día o viven pereciendo" (López Mondéjar, 1989: 72).

Los nuevos procedimientos técnicos se ceban en el papel fotográfico, pues se fabricará papel al carbón, a la goma, bicromatados, al óleo, etc., y éstos servirán como palanca de apoyo para que muchos profesionales ensayen técnicas fotográficas encaminadas a acercar el retrato al óleo, dibujo, aguafuerte, litografía, etc., tendente a difuminar la imagen, a alejarse de los orígenes de la fotografía, entendida como mímesis de la naturaleza, naciendo el pictorialismo, un género fotográfico muy popular en España y que, a los ojos de los fotohistoriadores, a mi juicio con una vehemencia injustificada, merecerá la reprobación, por considerar que éste emprende un camino opuesto al de las vanguardias (Molinero, 2001; López Mondéjar, 1997).

El invento que, por revolucionario, le daría la puntilla a los estudios, será la fotografía en color. A fines del s. XIX los hermanos Lumière dan a conocer sus experimentos para conseguir placas autocromas, o sea, fotografías en color. En 1904, Santiago Ramón y

Cajal, gran teórico y aficionado a la fotografía, publica un método novedoso para reproducir positivas cromáticas a partir de otras fotografías positivas. La fotografía en color será el banderín de los aficionados a la vanguardia, mientras que los profesionales de prensa y gabinete continuarán apegados al blanco y negro (Sánchez Vigil, 2001a: 207-211). El revelado de la fotografía en color, tenida por un producto lujoso, será muy costoso, costando diez o doce veces más que el del blanco y negro, quedando relegado para fotógrafos aficionados de clase acomodada y deseosos de experimentaciones. Tales placas autocromas estarán vigentes hasta que Kodak, en 1935, lance una película capaz de obtener copias coloreadas en simple papel fotográfico.

Durante las dos primeras décadas del s. XX, en el comercio jiennense proliferará material fotográfico de toda clase. En 1913, en el bazar de José Garzón, situado en los soportales de las antiguas Carnicerías de la plaza de San Francisco, se podrán comprar modernas cámaras a precios competitivos; y en la *Droguería y Perfumería Alemana*, la mejor surtida en cámaras, propiedad de Juan Navas Cárdenas, situada a escasos metros del *Bazar Garzón*, se hallaban productos de las marcas más acreditadas; y la ferretería y droguería de Julio Muñoz, en plaza de la Audiencia, 2, ofertaba cámaras a precios económicos. Para adquirir papel, rollos de película o productos químicos, además de poder acudir a los comercios anteriores, había que sumar la farmacia de Fermín Ayora en la calle Cerón, la papelería-librería de Juan Anguita Galán en la plaza de San Francisco, 27, especializada en aparatos estereoscópicos, o la droguería de Rafael Víbora en la calle Cerón, 10. Y eso que Jaén, en 1920, tendrá 33.444 habitantes (Arroyo y otros, 1992: 46). Empero, la posesión de una cámara será aún, en la segunda década del XX, un artículo de lujo.

Aparte de la leonina competencia por parte de ambulantes y aficionados, los

estudios jiennenses sufrirán el *acoso* de modernísimos y potentísimos estudios enclavados en distintas ciudades que, además de poderse permitir tirar diariamente miles de copias fotográficas, contaban con *sucursales* en Jaén y en otras capitales, establecidas por estudios de cierta categoría. Como ejemplo, el fotógrafo madrileño Biedma, con establecimiento abierto, entre 1903 y 1931 en la calle de Alcalá, 23, se anunciaba con relativa frecuencia en la prensa jaenera ofreciendo, entre otras especialidades, "artísticos retratos de primera comunión" a cinco pesetas seis lujosas postales (*El Liberal de Jaén*, 1915); y el barcelonés Juan Nieto publicaba que por un precio de 25 pesetas, entregaba "un retrato con su marco y cristal, midiendo en conjunto 50 x 68 cms." *(El Liberal de Jaén*, 1909).

Aunque la palma, en cuanto a competencia desigual, se la llevaba la campaña consistente en ofrecer retratos gratuitos a cambio de efectuar otras compras, propaganda ésta que fue extendiéndose por el comercio pujante en general, verbigracia los almacenes, siendo letal para los estudios jaeneses. Durante la friolera de dos años se mantuvo en vigor la colaboración-promoción entre el periódico *El Pueblo Católico* y el estudio matritense de José Luque Nestal en la plaza del Ángel, 17. El empresario fotográfico madrileño debió encontrar un filón en la clientela jiennense, pues entre 1915-1918 se anunciará con asiduidad en la prensa local. La promoción antes comentada consistía en que diariamente, *El Pueblo Católico* imprimía un cupón-regalo que se entregaba por la compra de cada ejemplar. Cuando se juntaban diez cupones, se enviaban a la redacción del diario adjuntando una fotografía y 3' 95 pesetas, y el periódico, que mandaba a Madrid la fotografía, se comprometía a entregar en un plazo de pocos días una ampliación de 30 x 40 cms. El alcance promocional fue de tal calibre, que el último listado de *morosos* en recoger su ampliación publicado en el periódico incluía a cerca de quinientas personas. Esta campaña publicitaria se saldó con la entrega a los jiennenses, en dos años, de millares de ampliaciones fotográficas, lo que aparejó un descenso

fortísimo de las ampliaciones requeridas en estudios de Jaén.

Contra viento y marea, el puñado de estudios jiennenses se mantuvo abierto. A los veteranos estudios del XIX que seguían funcionando en los primeros años del XX, los de Benjamín Alcázar García y Ángel Martos Medel, se unirán el de Alfonso Pez que realmente no dejó de funcionar desde la muerte de su padre, y el de Benjamín Alcázar Gutiérrez. Lo que sí cabe destacar es que el antañón retratismo de galería ha finiquitado, atosigado por unos precios en imparable descenso y por un cambio en los gustos, que abandonan, por caducas y *demodés*, las apolilladas y artificiosas escenografías de cartón piedra.

Alfonso Pez Giménez nace en Jaén el 10 de diciembre de 1879 y murió el 11 de febrero de 1956, en la misma ciudad. Aprenderá el oficio fotográfico desde sus peldaños inferiores: barrer el estudio, lavar los negativos y copias, disponer la iluminación, manejo de cámaras y positivado y retocado de negativos. En enero de 1900, tras el deceso de su padre, se pone al frente del negocio, y en 1905, tras su casamiento, abandona el viejo estudio de la plaza de la Audiencia y se instala en la calle Martínez Molina, 144, trasladándose años después al número 34, igualmente su domicilio particular. A la muerte de su padre, las primeras fotografías las timbrará "Artes Fotográficas. Sucesores de M. Pez", trocándolo más tarde por "Photo-Art. Pez. Martínez Molina, 34. Jaén", colocando encima de la leyenda la corona real, pues, cuando Alfonso XIII visita oficialmente la ciudad, tomó varias instantáneas de actos en los que participó el Rey, remitiéndolas luego a Palacio. De hecho, el periódico provincial *La Patria*, el 15 de abril de 1905, insertaría el anuncio: "Artes fotográficas. Sucesores de M. Pez. Fotógrafo de SS. MM. y AA. RR. Martínez Molina, 144. Jaén".

Fue el último operador jiennense que dominará la práctica decimonónica de

conjugar la paleta y los pinceles con la fotografía, compatibilizando su estudio con la enseñanza de dibujo en la Real Sociedad Económica de Amigos del País y en la Escuela de Artes y Oficios, impartiendo aquí clases de modelado. En 1925 la revista *Blanco y Negro* publicó en portada una composición pictórica de Alfonso Pez. Esta inclinación por la pintura le llevó a decorar la totalidad de los forillos de su estudio.

Al término de la Gran Guerra, bajo la efervescencia del dadaísmo, Alfonso Pez realiza la única fotografía seguidora de una vanguardia histórica que se haya localizado en Jaén. Se trata de un *fotocollage* que representa, a un joven trajeado y con un gorro de papel en la cabeza a lo *Napoleón*, el cual, con una fusta en la mano, saca a pasear una jauría de cabezas que no la forman sino fotografías recortadas de amigos atadas con correas que coge con la otra mano. Esta audacia de Pez, aunque a fin de cuentas una raya en el agua, supondrá un oasis creativo en la evolución rectilínea de la fotografía de Jaén, tan encorsetada en unos cánones hipertradicionales, pues esta alternativa fotográfica del *fotocollage* constituye una especie de *desquite creativo contra el imperio mimético que aparece inscrito en la génesis del invento de la fotografía* (Gubern, 1997: 46).

Alfonso Pez efectuaría otro cambio de dirección, pues instalaría el estudio en la calle Álamos, 15 reutilizando un antiguo gabinete, realizando una última mudanza a mediados de los años 20 a la calle León y Llerena, en la actualidad Cerón, al último piso de una casa. Y para subir al estudio, había que dejar atrás nada más y nada menos que 83 escalones de una estrecha escalera.

Benjamín Alcázar Gutiérrez, hijo de Benjamín Alcázar García, nace el 18 de enero de 1890. Al casarse en 1908 con Carmen Gutiérrez Herrera, abre un modesto gabinete

a escasos metros del paterno. En 1915 se instala profesionalmente en la calle Álamos, 24, en un estudio que disponía no sólo de luz eléctrica, todo un lujo asiático, sino también de teléfono, siendo su número el 74, por lo que le cupo el honor de ser el primero en Jaén y provincia de dotarse de tales adelantos y comodidades.

Empujado por la inercia paterna, comercializa tarjetas postales de vistas jaencianas y temas imagineros: Nuestro Padre Jesús, Virgen de la Capilla, Santo Rostro, Sagrado Corazón de Jesús, Santa Rita, Virgen de Lourdes.

Será el fotógrafo que, entre 1915 y 1919, en más ocasiones se anuncie en la revista *Don Lope de Sosa*, ofreciendo al público sus especialidades en fotografías de esmalte y platino; y como tenía contratados a dos ayudantes para la iluminación de fotografías, también publicaba en los anuncios que se hacían "retratos al óleo". Igualmente, en 1917 se hará propaganda en el diario *El Pueblo Católico* mediante esta oferta:

"UNA magnífica ampliación 85 por 40 centímetros colocada en expléndido marco, con cristal y respaldo; 8 lindas postales cuerpo entero ó busto, y un bonito esmalte, montado en elegante espejo de bolsillo dije, imperdible o alfiler de corbata. 10 PTAS. Ved las muestras. Alcázar Fotógrafo.- Álamos, 24. JAÉN" (*El Pueblo Católico*, 1 de agosto de 1917).

En la *Guía de Jaén de 1925* todavía figura como fotógrafo en la calle Bernabé Soriano, 13, obedeciendo la variación numérica a una nueva rotulación municipal, marchando a fines de 1927 a Madrid para atender en cuerpo y alma el estudio que años antes, abrió su padre en la calle de Atocha. La última fotografía que tomó, a mi entender, es la relativa a la

primera salida procesional, el Miércoles Santo de 1927, de la refundada cofradía de la Buena Muerte.

### 2.3.g. Fotógrafos aficionados

En el vector cronológico 1900-1920, los operadores aficionados, *amateurs* se les denominaba entonces, constituyen un eslabón esencial en la historia de la fotografía. Estos aficionados, pertenecientes a sectores acomodados, practicarán la fotografía aisladamente o reunidos en torno a clubes, sociedades y agrupaciones que pulularán por la cartografía española. El aficionado es aquella persona que fotografió con cierta asiduidad, mas sin buscar jamás móvil crematístico o comercial, sino impelido por un afán coleccionista o de intercambio de instantáneas. Muchos aficionados serán intelectuales de provincias que, para canalizar sus inquietudes, hallarán en la fotografía una vehiculización magnífica por su fabulosa capacidad difusora. Un equipo medio para un *aficionado* incluía normalmente dos cámaras, una de 9 x 12 y otra estereoscópica de 4' 5 x 10' 7, que con sus correspondientes accesorios oscilaban entre las 400 y 600 pesetas, inversión, o capricho, que sólo estaba al alcance de las clases acomodadas.

Quizá, a veces, la calidad de las fotografías tomadas por operadores aficionados no tiene parangón con la de los profesionales, aunque la primera hornada de *amateurs* jiennenses tendrá a gala realizar una obra de muy apreciable calidad técnica. Este estar al tanto de las novedades técnicas y estéticas responde a que los aficionados, a pesar de poseer una formación autodidacta, serán, casi siempre, profesionales liberales o docentes, por lo que, unos disponían de medios económicos para comprar las últimas novedades

bibliográficas o técnicas, y otros, repartían entre sus *conmilitones* sus instantáneas, por lo que las asociaciones o sociedades fotográficas serán un motor de divulgación de este arte.

La importancia de la actividad creciente de la legión de aficionados afectará sensiblemente a la industria fotográfica española, y propiciará el nacimiento de publicaciones especializadas que intentaban responder a los intereses y necesidades técnicas de estos operadores (López Mondéjar, 1997: 76-78), estando suscritos a estas revistas algunos *amateurs* de Jaén.

Los aficionados jiennenses serán unos forofos de la fotografía estereoscópica, realizando miles de placas de esta especialidad tridimensional. Tanto prestigio alcanzó la estereoscopía en Jaén que Alfredo Cazabán (1929), cuando se iniciaban los febriles preparativos de la Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla, lanzó la idea de que, en el futuro pabellón de Jaén, figurasen, con sus respectivos visores, las colecciones de cristales verascópicos de los jaeneros Eduardo Arroyo (Jaén), José Blanco (Siles) y Arturo Cerdá y Rico (Cabra del Santo Cristo), para que los eventuales visitantes de la exposición hispalense contemplasen y admirasen los paisajes, poblaciones y gentes de la provincia de Jaén.

En 1912 los aficionados más significativos de la ciudad se reúnen en una tertulia fotográfica en el *Café España*, en la calle Bernabé Soriano. Enrique Cañada, propietario del café, era el alma máter de la tertulia, que estaba formada por Arturo Dalías, Manuel Alcázar, Jaime Roselló, Eduardo Arroyo, Arturo Cerdá y Rico, Ramón Espantaleón, Manuel Aguado, José Mediano, Vicente Santón y Antonio Zárraga, entre los más destacados. Seguidamente voy a trazar el bosquejo biofotográfico de los que fueron más importantes en cuanto a volumen de producción de instantáneas.

**Arturo Cerdá y Rico**: nace el 8 de noviembre en la localidad alicantina de Monóvar, se licenció en Medicina en Madrid y practicó el dibujo copiando cuadros en las salas del Museo del Prado. Esta inclinación hacia la pintura será determinante en su posterior dedicación a la fotografía como aficionado, pues será un consumado pictorialista. El pictorialismo, fue una especialidad fotográfica, promovida por la burguesía ascendente a partir de 1891, en la que se aprecian concomitancias pictóricas, pues se querrá poner de relieve un sistema nuevo de producción de la imagen fotográfica al apostar por una renovación estética, por lo que el andamiaje estético del pictorialismo tenderá a negar la realidad y afirmar lo artificial: preparando los gestos de los retratados, utilizando filtros que hagan borrosa la luz, haciendo retratos *de autor*, etc. El objetivo último de este ismo fotográfico fue el considerar a la fotografía como una de las Bellas Artes, rebelándose los fotógrafos ante su comercialización (Castellanos, 1999: 178).

Tras obtener el título de medicina en 1868, ejerce dos años en Cox (Alicante), llegando en 1871 a Cabra del Santo Cristo (Jaén), pueblo en el que permaneció hasta su muerte en 1921, al casarse y desarrollar en dicha población su vida profesional como médico titular. Viajó imparablemente por España y Europa, tomando miles de placas, marcando su obra fotográfica una ruta por Marruecos, porque la luminosidad, colorido y regusto por el exotismo marcarán a fuego sus instantáneas. Estos viajes serán posibles gracias al patrimonio económico del que disponía Cerdá: aparte de sus honorarios como facultativo, su familia pertenecía a la burguesía terrateniente y comercial, y su mujer, Rosario Serrano Caro, era propietaria, vía herencia familiar, de abundantes fincas rústicas repartidas por la provincia de Jaén (Cerdá Pugnaire y otros, 2001a).

Arturo Cerdá hará millares de fotografías estereoscópicas, mostrando parte de su colosal archivo verascópico en la Exposición Nacional de Fotografía de 1905 en Valencia, en la que obtuvo el *Gran Diploma de Honor*, el mismo que recibiría cinco años después en una exposición celebrada en Londres. Este inefable archivo fotográfico, pues han llegado hasta la actualidad alrededor de 6.000 cristales estereoscópicos y unas 200 fotografías normales, fue encomiado en los círculos de la intelectualidad jaenera coetánea de Cerdá y Rico, como demuestra el testimonio del cronista de Úbeda, publicado en *Don Lope de Sosa*, tras visitar el domicilio en Cabra del Santo Cristo del médico-fotógrafo:

"En esta casa que es un Museo de Arte y un archivo de amabilidad y cortesía, he pasado dos días deliciosos, encantado con la contemplación de tanta preciosidad fotográfica...D. Arturo Cerdá y Rico, notabilísimo médico e intelectual de buena y sabrosa enjundia, vive retirado en aquel pueblo sano y alegre, consagrando sus amores a la fotografía artística, en lo que los mejores amateurs españoles podrán igualarle, pero superarlo, no.[...]La delicadeza espiritual de Cerdá y Rico para percibir la belleza y el acierto y la originalidad artística para copiarla, hacen de un archivo fotográfico un tesoro. Primores inmensos se encierran en él y pasando la vista por sus colecciones de placas, las realidades de la naturaleza, sorprendidas por una observación genial, van arrancándonos palabras de admiración que llegan, en sus gradaciones, hasta la intensidad estética de lo **sublime**..." (Muro, 1914: 90. La negrita es mía).

Esta utilización del concepto de *sublime* en el sentido kantiano, será una manifestación epigonal del romanticismo que enraizará en el pictorialismo, pues el artista-fotógrafo presentará en la imagen de lo concreto una ley de la naturaleza que, *por su misma presencia, desborda lo concreto y niega su concreción, pero que necesita de ello para poder*

*estar presente y para representarse como absoluto, como sublime* (Bozal, 1998: 84).

Alfredo Cazabán (1914) elogiará la hospitalidad y generosidad de Arturo Cerdá, pues solía regalar a sus amistades decenas de cristales estereoscópicos, por lo que sus placas engrosarán los respectivos archivos verascópicos de otros aficionados jiennenses. No obstante, la pasión fotográfica de Cerdá y Rico, sólo será compartida por una elite de aficionados y docentes, doliéndose él mismo, en una entrevista, publicada en *Don Lope de Sosa*, del nulo interés despertado en su pueblo (Cabra del Santo Cristo) por las posibilidades de la industria de la fotografía:

"¿Quiere Vd. creer que no he tenido en los veinte años de afición un solo convecino que, entusiasmado por lo que ustedes han visto [se refiere a su espectacular archivo de placas], me imitase sirviéndome de compañero? Esta soledad es fría, desesperante; ustedes son un oasis en medio del desierto de mi afición..." (Espantaleón, 1917: 245).

Dada la holgada posición económica de Cerdá y Rico, tuvo varias cámaras de primera calidad, como una *Ernemann* de 12 x 18, utilizada para retratos convencionales; y para tomar fotografías estereoscópicas, una *Ontoscope* francesa con óptica *Verthot* y cargador mecánico de cristales *Cornu*, así como otra de la casa *Jules Richard* modelo *Le Glyphoscope*, ambas para cristales de 4' 5 x 10' 7 cms. Poseyó una cámara, para negativos igualmente verascópicos, de 6 x 13 cms. que manejaba sobre todo para fotografía en color, de la que fue uno de los pioneros en España. Y para el visionado de las placas estereoscópicas en soporte de cristal, poseía una surtida colección de veráscopos, es decir, visores de mano muy sencillos técnicamente, descollando el *taxiphote* de la casa *Richard* (París), con cajonera para almacenar placas y cajones especiales que contenían veinticinco cristales estereoscópicos,

que se visionaban automáticamente accionando una manivela. Bastantes de sus fotografías vieron la luz publicándose en revistas españolas especializadas en fotografía artística tales como: *La fotografía*, *La Fotografía Práctica*, *Photos*, *Graphos Ilustrado*, etc., así como en la inglesa *Photograms of the year* en 1908 y 1910.

Será el primer aficionado jaenero que tome fotografías estereoscópicas de procesiones pasionistas, pues en 1899 pasó la Semana Santa en Sevilla, realizando múltiples instantáneas de gran calidad. En 1900, manda construir una nueva casa en Cabra del Santo Cristo con un diseño en el que Cerdá aportó muchas sugerencias, y la estructura de ésta estará concebida para crear unas inmejorables condiciones fotográficas: tenía dos plantas, con un amplio patio central alrededor del cual se abrían varias dependencias, y como el techo del patio estaba en la planta baja, y que era a su vez el suelo del primer piso, éste se conformaba con grandes losas de cristal, otorgando una luz muy apta para retratar; y una montera acristalada cubría el patio de la planta primera, teniendo esta estancia una excelente luminosidad cenital. Para completar esta casa-estudio, Cerdá y Rico montó un laboratorio, un *cuarto oscuro* en la jerga familiar, con tres ventanales de cristales verde, rojo y blanco, que utilizaba atendiendo a las necesidades de cada momento del proceso de revelado y preparación de emulsiones, lo que lograría, al trabajar Cerdá con luz solar, que las fotografías, fueran de una calidad envidiable (Cerdá Pugnaire y otros, 2001a: 21-22).

Al fallecer su mujer en 1902, Arturo Cerdá toma la decisión de abandonar profesionalmente la medicina para volcarse en la fotografía, viajando incesantemente por toda Andalucía, Castilla, León, Madrid, Barcelona, Murcia, Alicante, etc. Granada será una ciudad repetidamente visitada, por los lazos amicales anudados entre Cerdá y los pintores López Mezquita y Rodríguez Acosta, el escultor Loyzaga y el fotógrafo aficionado Martínez

Victoria. La temática de las placas de Cerdá comprende: paisajes serranos, ya que Cabra del Santo Cristo se enclava en plena Sierra Mágina, cuadros costumbristas de temática familiar, popular e irónica, vistas monumentales, oficios tradicionales, fiestas locales, etc., etc., por lo que esas fotografías son una fuente de primer orden para el estudio etnográfico jiennense.

**Eduardo Arroyo Sevilla**: natural de Torredelcampo (Jaén), nació el 26 de junio de 1885 y murió el 29 de diciembre de 1962. Estudió medicina en Granada y a los veintidós años ya ejercía en Jaén. Instaló el primer laboratorio clínico de la capital dotado con modernos aparatos de rayos x. Su vocación humanista le llevó a estudiar solfeo, a escribir sobre arqueología, música y literatura, a fundar y dirigir en 1925 la revista médica *Labor (Clínica y Laboratorio)*, a la política, pues en 1926 fue designado concejal y luego diputado provincial, a poseer una extraordinaria biblioteca de la que sus contemporáneos se hacían lenguas, coleccionando con denuedo volúmenes de fotografía y de literatura de viajes, etc. Dentro del terreno fotográfico, las placas estereoscópicas fueron sus preferidas, destacando en esta especialidad en Jaén junto a Cerdá y Rico.

Alfredo Cazabán Laguna (1921), para resaltar la labor de este médico radiólogo en la esfera de la fotografía jiennense, escribirá:

"Del salón en el ángulo oscuro, con un foco eléctrico a la espalda está el *taxiphote (*aparato especial para ver los cristales verascópicos), que expresa la afición artística más interesante, permanente y valiosa de Eduardo Arroyo: la fotografía. Después de Cerdá y Rico -el gran maestro, el inolvidable maestro de la fotografía verascópica- dudamos que en esta provincia haya quien tenga hecho y archivado mayor número de placas. En los almacenes de Eduardo Arroyo -muy discretamente catalogados y dispuestos para presentar

las series en el taxiphote- hay muchos cientos de esos cristalitos que dan, vistos con lente, impresiones de realidad y efectos maravillosos de perspectiva. Eduardo Arroyo sigue, en estas aficiones, los métodos y las tendencias de Cerdá y Rico. Sus máquinas -**las más perfectas y costosas**- van siempre con él.[...]Eduardo Arroyo, no tiene más compañía, permanente, inseparable, -muda, pero veraz y fidelísima- que su amado veráscopo.[...]También, como Cerdá y Rico, cultiva la fotografía en la escala superior de teoría y técnica. Las mejores obras acerca de ella, las revistas mundiales que de ella dicen la última palabra, las tiene y las estudia. Ensaya procedimientos nuevos, ampliaciones atrevidas, efectos admirables. Y en esto Eduardo Arroyo no niega su amor profesional. Su laboratorio fotográfico es a la vez recreo y continuación de su laboratorio clínico" (Cazabán, 1921: 325. Las negritas son mías).

Al ocupar una concejalía en el Ayuntamiento de Jaén creó, en 1926, un Comité de Exposiciones Fotográficas, y organizó una Exposición Fotográfica con motivo de los festejos de la feria de San Lucas de ese mismo año. Esta inquietud de Arroyo Sevilla, de trasladar la fotografía al plano social, hay que contextualizarla en la moda, extendida en los años 20, del salonismo: las asociaciones provinciales fomentarán, a nivel local, regional, nacional e internacional, la gestación de concursos para difundir sus trabajos.

Eduardo Arroyo se interesó por la cinematografía, pero no como simple espectador, sino como *creador*, pues en 1928 adquirió la primera cámara de cinematógrafo de Jaén, con la que filmó corridas de toros jiennenses e hispalenses, procesiones litúrgicas como la procesión de las palmas del obispo y Cabildo Catedral por la lonja catedralicia, procesiones de Semana Santa: cofradías de la Buena Muerte, Expiración, Nuestro Padre Jesús, etc. Los temas tratados en sus fotografías serán: vistas panorámicas y monumentales de Jaén,

interiores de la catedral, visiones de la vida cotidiana y Semana Santa.

**Bonifacio de la Rosa Martínez**: nació en Jaén en 1881 y murió también en ella el 24 de enero de 1946. Simultaneó las profesiones de funcionario de Obras Públicas, oficial de notarías e interventor del Teatro Cervantes. Desde la creación de la revista provincial *Don Lope de Sosa* (1913-1930), Alfredo Cazabán le pedirá continuas fotografías para ilustrar gráficamente la publicación cultural. También publicó instantáneas en *ABC*, *Mundo Gráfico*, *Blanco y Negro* y *La Esfera*, y los emolumentos obtenidos los invertía en la compra de nuevo material fotográfico, llegando a juntar una veintena de cámaras. Participó en la ya mencionada Exposición Fotográfica de la feria de San Lucas de 1926, alzándose con el primer premio de la Sección Segunda , el correspondiente a Monumentos, dotado con 250 pesetas.

Un subgénero fotográfico tratado por Bonifacio de la Rosa será el psicalíptico, destinándose esas fotografías eróticas, que no pornográficas, pues no se reflejan actos sexuales, para *consumo* personal y de su círculo de amistades íntimas. Esas instantáneas se tomaban con cámaras estereoscópicas, para un posterior visionado tridimensional de las imágenes de los desnudos femeninos, obtenidos mediante el posado de prostitutas o de jovencitas que actuaban como modelos. Esta industria de la fotografía erótica nació con el daguerrotipo gracias a la calidad de la imagen resultante, creándose un lucrativo mercado merced a este material *obsceno*. Bastantes pintores se servirán de fotografías de desnudos, como fue el caso del granadino López Mezquita, tan amigo de Cerdá, existiendo una instantánea en la que Arturo Cerdá, en el estudio de López Mezquita, retrata a una modelo desnuda (Cerdá Pugnaire y otros, 2001a: 23). El último tercio del XIX y primeras décadas del XX, será un periodo de esplendor para el mercadeo de fotografías psicalípticas, importadas

sobre todo de París (Koetzle, 1994).

Fotografió acontecimientos sociales jiennenses como inauguración de monumentos, oficios tradicionales, vistas urbanas pintorescas, y especialmente, desfiles y formaciones de los *Exploradores de Jaén*, ya que dos de sus hijos eran integrantes de esta asociación infantil.

**Enrique Cañada Pérez**: nace en Jaén el 2 de noviembre de 1881, falleciendo asimismo en la capital del Santo Reino el 12 de noviembre de 1960. En Málaga cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes durante dos años, y tras volver a Jaén, empezó Magisterio, obteniendo el título en 1903. Fue pintor y dibujante, ejerciendo la docencia en la Escuela de Artes y Oficios desde 1922, encargándose de las asignaturas *Vaciado en yeso, Modelado y vaciado, Pintura mural* y *Cerámica artística*. Asimismo, fue propietario del *Café España*, negocio situado en la Carrera, frente al Palacio de la Diputación Provincial, habiendo comentado anteriormente que ese establecimiento fue el local en el que se daban cita los contertulios aficionados a la fotografía.

Las primeras fotografías las realiza Enrique Cañada en 1912, y a lo largo de su vida, tendría predilección, como era pauta entre los aficionados, por la fotografía estereoscópica. En 1922 comercializó 3.400 tarjetas postales de la imagen del Cristo de la Expiración, donando íntegramente a la cofradía la tirada de postales, vendiéndose las tarjetas a 30 céntimos la unidad, para costear los cultos cuaresmales a dicha talla, pues Cañada Pérez era devoto de ella.

Participó con obra verascópica en la exposición fotográfica celebrada en la

feria de agosto de 1920, obteniendo una mención honorífica. Al igual que sus colegas *amateurs*, registró con su cámara eventos sociales, escenas preñadas de tipismo como la vida cotidiana en plazoletas y conciertos de bandas de música, así como el exotismo de húngaros haciendo bailar a un oso al son de un pandero, y retrató igualmente oficios tradicionales e instalaciones fabriles entendidas como un canto a la modernidad.

**Ramón Espantaleón Molina**: nace en Jaén el 14 de diciembre de 1880, produciéndose su fallecimiento el 25 de marzo de 1970, igualmente en su ciudad natal. El ambiente familiar predispuso su formación académica: su padre era profesor de instituto, y su padrino farmacéutico, por lo que estudió, a la vez, Filosofía y Letras y Farmacia. Regentó una botica en la calle Álamos, recibiendo premios, de alcance nacional e internacional, por sus preparaciones y fórmulas magistrales, pues durante la Gran Guerra, algunos países contendientes se las solicitaron. Fue académico correspondiente de la Real Academia de Historia desde diciembre de 1923, siendo fundador, consejero y secretario general del Instituto de Estudios Giennenses, presidente de la delegación provincial de la Asociación Española de Amigos de los Castillos, y activo defensor de la conservación de monumentos jiennenses en trance de desaparición tras obras, remodelaciones, labores agrícolas, etc. Incluso fue concejal durante varios años y alcalde de Jaén en 1916.

Colaboró intensamente con Cazabán Laguna aportando fotografías para la revista mensual *Don Lope de Sosa*, desde su fundación en 1913 hasta el último número, en diciembre de 1930. Fundó una singular Sociedad de Excursiones, siendo la mayoría de sus miembros fotógrafos aficionados, registrando en instantáneas muchas salidas campestres jaencianas.

La temática de su producción fotográfica recoge: labores en el campo, faenas cotidianas, retratos de las clases burguesas disfrazadas para el carnaval o bien disfrutando en los veraneos de los alrededores de Jaén, festejos taurinos con caballos de picadores sin peto, etc.

**Jaime Roselló Cañada**: su natalicio se produce en Málaga, el 2 de enero de 1883, y su muerte tuvo lugar en Jaén, el 18 de marzo de 1978. En su longeva vida desempeñó variopintos trabajos: contable, empleado de comercio, fabricante de espejos, montador de verbenas y cabalgatas, vendedor y mantenedor de motores, dibujante y montador de rótulos comerciales, pintor, docente en la Económica de Amigos del País, etc. Y por encima de todo, fotógrafo aficionado, si bien Roselló puede considerarse como un híbrido de fotógrafo profesional/aficionado, pues nunca tuvo estudio fotográfico alguno, mas sí comercializó tarjetas postales de monumentos, panorámicas urbanas, imágenes religiosas, vida cotidiana, carrozas de carnaval, etc.

Hacia 1905 adquiere una muy buena cámara *Enermann*, todavía de cajón de madera, al precio de cien pesetas. Con esta cámara tomó, en 1908, su primera fotografía destinada a ser publicada en una revista ilustrada: un tren, de la *Compañía Andaluza de Ferrocarriles*, descarrilado en el paraje de Vaciacostales, en el término municipal de Jaén.

En 1911 obtuvo su primer carnet profesional: el de corresponsal gráfico en Jaén de la revista malagueña *La Unión Ilustrada*, y el segundo que recibiría, como miembro de la *Asociación Provincial de Periodistas de Jaén* lleva fecha de 1 de julio de 1935. Publicó centenares de instantáneas en periódicos locales: *La Mañana*, *La Regeneración*, *El Pueblo Católico*, *Jaén*, etc.

En su etapa fotográfica anterior a la guerra civil, no se tomaba la molestia de firmar sus fotografías, por lo que la labor de identificar sus producciones se hace especialmente dificultosa. Un ejemplo de esto lo constituye el que determinadas fotografías estereoscópicas suyas, que se distribuyeron a millares por España, Europa e Hispanoamérica, se identificaron como obra de Roselló recientemente (Lara y otros, 2000), perteneciendo estas fotografías a la colección de vistas verascópicas *Arte y Cultura.- Vistas estereoscópicas de España*, que fue enormemente popular, entre 1925-1932 en España y otros países europeos y americanos. Esta colección se editaba en pequeñas carteras, albergando cada una quince vistas estereoscópicas referidas a una sola capital, ciudad, monumento o parque natural españoles. A Jaime Roselló se debieron las fotografías de Jaén y algunas de las relativas a Córdoba y León.

De especialísimo interés para este trabajo es su obra fotográfica estereoscópica acerca de la Semana Santa de Jaén, que comprende más de trescientas placas, junto a otras tantas instantáneas no verascópicas, conservadas en el archivo de la Agrupación de Cofradías y Hermandades gracias a la donación de negativos y copias positivadas que efectuó Roselló poco antes de morir. Entre 1945 y 1965 su tema predilecto fotografiable será la Semana Santa, no en balde, era cofrade de la cofradía del Santo Sepulcro, siendo directivo de su Junta de Gobierno un luengo periodo, portando en la procesión algunos años el estandarte que abría la sección de la Virgen de los Dolores, la advocación a la que más veneración tributaba Roselló. En dicha cofradía salió muchos años de nazareno, mas a pesar del forzoso anonimato que confería el caperuz negro, era fácilmente reconocible la figura de Roselló, ya que llevaba colgada del hombro su inseparable máquina estereoscópica con doble objetivo, tomando fotografías en varios puntos del itinerario procesional.

Y además, hacia la mitad de la primera década de 1900, se hizo cargo de la sección de caballería de los soldados romanos, heredando de su padre esta especial vinculación con la Semana Santa, como se verá en el apartado correspondiente.

Como colofón al estudio histórico del desarrollo de la fotografía en Jaén, en los años treinta, triunfante ya la República, se inaugura en la calle San Clemente un moderno gabinete regentado por un matrimonio: Segundo Ramírez Garrido y Manuela Garrido Guerrero. Segundo Ramírez tenía experiencia como fotógrafo al haber sido ayudante en el estudio de la viuda de Ángel Martos.

La guerra del 36 se ensaña con los estudios fotográficos jaeneros, sobreviviendo únicamente el anteriormente citado, el de Segundo Ramírez y Manuela Garrido, incorporándose como ayudante, tras finalizar la contienda, Joaquín Ortega Jiménez, quien poco después abriría su propio estudio en Carrera de Jesús, 15 y luego en el número 34 de la Carrera. Joaquín Ortega fotografiará repetidas veces las procesiones pasionistas jiennenses a lo largo de varios decenios, por lo que en el corpus documental figuran no pocas placas suyas. Empero, este operador profesional en un continuador de los códigos narrativos visuales impuestos por los *amateurs* desde principios del s. XX, por lo que su obra fotográfica de Semana Santa se enmarca en el documentalismo.

A partir de entonces, la fotografía despega lentamente en la ciudad, abriéndose en la década de los cincuenta y sesenta unos estudios que ya nada tenían que ver, en cuanto a técnica, con sus antecesores. La fotografía, verdaderamente, se había convertido en un fenómeno de masas.

### 2.4. Fotografía y Semana Santa

El fenómeno de la Semana Santa, como crisol de elementos festivos religiosos y profanos, captará la atención de los fotógrafos jiennenses. Primero, en la segunda mitad del XIX, serán las imágenes religiosas las que concentren la mirada de los profesionales, y luego, los aficionados, desde la agonía del XIX y los andares iniciales del XX, fotografiarán procesiones, es decir, el discurrir de la cofradía por las calles de la ciudad. La relación entre profesionales y *amateurs* con la imaginería sacra será honda, atendiendo cada colectivo a unos planteamientos y objetivos fotográficos distintos, que voy a analizar en los apartados siguientes.

#### 2.4.a. Profesionales

Si la Semana Santa gira en torno a las imágenes, ya que sin ellas esta manifestación de religiosidad popular no existe, van a ser las imágenes  lo que inicialmente sea fotografiado por los profesionales, motivando esto una serie de elementos: unos de índole técnica y otros de inercia conceptual.

En la década de 1860, los equipos fotográficos eran sumamente pesados e incómodos de trasladar. Los profesionales, trabajaban en sus estudios, por lo que la norma era que el cliente se desplazase hasta el gabinete para retratarse. Y cuando debía tomarse una placa al aire libre, tendría lugar por la mañana, cuando la luz natural era suficiente, para lo

que el operador había de transportar un laboratorio fotográfico sobre ruedas para preparar in situ las placas, emulsionándolas justo antes de introducirlas en la cámara y disparar. Los años 60 del s. XIX eran la era del colodión húmedo, y el proceso de los preparativos previos de los negativos requería que el profesional fuera *uncido* a su carro-laboratorio, en el que se contenían las sustancias químicas necesarias para sensibilizar las placas. Además de este voluminoso carro, había que llevar una cámara de las de caja de madera, asimismo pesada, por lo que, en definitiva, la práctica fotográfica, planificada escrupulosamente, estará sujeta por los grilletes de la técnica, dificultando este sistema la espontaneidad del acto fotográfico. Unos sucedáneos del carro serán un *cuarto oscuro* portátil y plegable consistente en una mesa con trípode cubierta enteramente por lona negra, y tiendas de campaña para ser levantadas en el campo.

El colodión húmedo cercena la producción creativa de los profesionales, y el talento y valía de los profesionales quedarán sujetos a las dictatoriales condiciones impuestas por el proceso, por lo que la faceta creadora del operador estaría capidisminuida. Además del colodión húmedo, los tiempos de exposición, de varios segundos, exigían una inmovilidad absoluta de lo retratado, por eso, una imagen religiosa será un *modelo* inmejorable. Ese riguroso estatismo supondrá que sea terreno vedado a la fotografía una procesión, una romería, una aglomeración de gente, etc., porque las personas, si se movían un ápice, provocaban que en la fotografía saliesen movidas, borrosas, que apareciesen las *imágenes fantasmas*, tan temidas por los profesionales, pues arruinaban una fotografía.

Cuando el profesional se desplace a la iglesia en la que se rinde culto a la imagen, ésta será llevada a una pieza con ventanales, sacada a un patio o a la misma calle para que las condiciones lumínicas sean óptimas. Esto ocurrirá cuando Higinio Montalvo

fotografía el Santo Rostro en 1862, a la Virgen de la Capilla y  a Nuestro Padre Jesús asimismo en 1862 para el álbum de Isabel II y en 1872, pues el Santo Rostro se colocará en una estancia catedralicia bien iluminada por luz solar, y N. P. Jesus en el patio conventual de la iglesia de la Merced, pues se ve el empedrado del suelo.

Genaro Giménez, en 1864, comercializa una tríptico iconofotográfico refotografiando placas de Higinio Montalvo, el cual incluye el Santo Rostro, la Virgen de la Capilla y N. P. Jesús [I13].

Manuel Pez, a fines de la década de los ochenta del XIX, pondrá a la venta unas tarjetas postales del Santo Rostro, y hacia las mismas fechas, fotografía la imagen de Santa Rita de Casia, una talla de madera policromada del s. XVIII y vestida con lujosos ropajes con bordados de oro que hasta 1936, fecha en la que fue destruida. Se conservaba en el jiennense convento de clausura de Santa Úrsula.

El hecho de que estas imágenes sean fotografiadas responde a unas causas variadas e interrelacionadas. La primera causa es asimismo una consecuencia, pues la retratística de imágenes religiosas es una ramificación de la práctica, popularísima desde el decenio de 1860, de fotografiar obras de arte. Laurent será el pionero en industrializar la venta de reproducciones fotográficas de obras artísticas pictóricas y monumentales españolas, potenciando su negocio mediante la venta de múltiples manifestaciones artísticas dispersas por los cuatro puntos cardinales de España. El archivo del taller fotográfico de Laurent se convertirá en una fuente indispensable, un cederrón diríamos hoy, para la obtención de fotografías de obras de arte con vista a ser publicadas en revistas y libros especializados, y no olvidemos que Jean Laurent tendrá los derechos de reproducción y explotación comercial de

los cuadros del Museo del Prado. Jean Laurent, será el factótum de este tipo de fotografías gracias a la edición, desde 1863, de sus catálogos, incluyendo la sección "Obras artísticas". Otro profesional que abordará, a mediados de la década de 1860, una empresa similar, será Casiano Alguacil, al pretender confeccionar un *Museo Fotográfico* (Kurtz, 2001: 169-173). La aparición de la fotografía revolucionará la reproducción de obras de arte, hasta el momento ceñida a copiados manuales intentando dibujar o pintar lo más fielmente posible el original, por lo que, en última instancia, subyacía una reinterpretación artística por parte del dibujante y grabador. La imagen fotográfica será una reproducción exacta del original, aunque en blanco y negro, y el abaratamiento del proceso fotográfico motivará la fabulosa difusión de obras artísticas universales. Y en Jaén, el surco iniciado por Laurent, será continuado por otros profesionales, deslumbrados por el prestigio social y la portentosa obra de este fotógrafo.

La reproducción de imágenes sagradas en la Edad Moderna y Contemporánea por diferentes medios como el grabado, la xilografía o el aguafuerte, será una manera vicaria de adoctrinamiento religioso, pues la doctrina católica de raigambre tridentina será vehiculizada por medio de las imágenes, difundiendo aún más las enseñanzas eclesiales a través de las reproducciones de las imágenes originales, entendidas no tanto como obras de arte, sino fundamentalmente como objetos cultuales; y además, las imágenes eran agentes a los que se atribuía la realización de milagros, no sólo en el cristianismo occidental, sino también, y especialmente, en el oriental, confiriéndole éste a los iconos un aura de inefabilidad que actúa como *neblina*, la cual, en vez de otorgar opacidad al culto, lo nimba de misterio. Los iconos se ocultaban en el iconostasio durante la ceremonia litúrgica (Zibawi, 1998), y su pintura responde a un convencionalismo no naturalista muy alejado, por ende, del *realismo fotográfico*, pues entronca con una intelectualización de la idea de la divinidad. Los

iconos demostrarán con nitidez el poder de la imagen religiosa, sobremanera los de Cristo, que tendrá una posición frontal y mirará fijamente según cánones bizantinos, con ojos penetrantes y ligeramente almendrados al contemplador, animándolo a tratar a ese objeto, el icono, como si fuera una persona. Las leyendas acerca de iconos caídos al mar que llegan a tierra por sí solos refuerzan la impresión de que la imagen constituye una fuerza autónoma (Burke, 2001: 64).

El icono/*reliquia* del Santo Rostro de Jaén será un exponente de estas leyendas piadosas, siendo la más popular la que atribuye la traída de la *reliquia* a Jaén por San Eufrasio, varón apostólico, quien, tras haber evitado que el papa cayera en una tentación, recibió de éste el Santo Rostro, esto es, el paño con el que la Verónica enjugó el sudor de Cristo camino del Calvario, quedando *milagrosamente* impreso el rostro de Jesús, voló después a lomos de un diablillo desde Roma a Jaén abrazado al regalo papal, depositándolo en la catedral (López Pérez, 1995). La historia de la catedral jiennense no puede entenderse sin el Santo Rostro, pues este icono/*reliquia* conservado en la ciudad desde el s. XIV, condensará la religiosidad popular de Jaén, actuando como un generador devocional cuya fama traspasará los límites del Santo Reino en épocas bajomedieval y moderna y llegará a las *otras Andalucías,* demás reinos de España y territorios europeos.

En el primer tercio del XVI, paralelamente a la construcción de la nueva catedral renacentista, se funda, por privilegio del sumo pontífice, la cofradía del Santo Rostro (López Pérez, 1995: 57-61), que coadyuvará a la gestación de las peregrinaciones, desde España y Europa, para venerar la *reliquia*, pues siempre tendrá esta consideración, lo que generará unos ingentes ingresos económicos que convertirán al Cabildo catedralicio jiennense en uno de los más ricos del territorio hispano, y consecuentemente, las oposiciones para

ocupar una plaza de canónigo en Jaén, serán muy disputadas entre los religiosos de linaje aristocrático (Coronas, 1994: 156-161). El Santo Rostro se guardará celosamente en su capilla homónima, la capilla mayor de la catedral, en un arca oculta tras una tabla con el tema iconográfico del Santo Rostro sostenido por dos angelitos, pintada por Sebastián Martínez (Galera, 1983: 31), pintor de cámara de Felipe IV que sustituyó a Velázquez tras su muerte. El que el Santo Rostro se ocultase a la vista de los fieles cotidianamente es un trasunto del iconostasio bizantino, y sólo se expondrá en fechas señaladas, siendo estas ostensiones el Viernes Santo y el 15 de agosto, día de la Asunción de la Virgen. Además, cuando visiten la ciudad los reyes, el Santo Rostro se les mostrará privadamente para que éste sea besado, celebrándose el ceremonioso ritual en penumbra.

El propio templo se considerará como un *relicario*, un arca pétrea que guarda la preciada y preciosa *reliquia* (Aragón, 1993: 34). Las ostensiones del Viernes Santo y 15 de agosto se realizarán por los canónigos, quienes, tras la eucaristía, mostrarán la *reliquia* a los fieles, y acto seguido, el deán, tomará el Santo Rostro y subirá hasta las galerías altas catedralicias, para, desde los balcones de la fachada principal, proceder a la solemne bendición hacia los cuatro puntos cardinales de los campos jaeneros, dándose cita una muchedumbre en la plaza de Santa María, siendo costumbre que los labradores, desde sus caserías, los enfermos e impedidos, desde miradores y terrados, y las monjas de clausura desde los lugares dominantes de sus conventos, esperasen el momento de recibir la bendición, pues con el Santo Rostro se bendecían personas y campos, para que la cosecha fuese abundante. En el transcurso de este ritual, la multitud, agolpada en las naves catedralicias, pugnaba por acercarse al Santo Rostro para tocarlo con las manos y pasarle medallas, estampas, relicarios, etc. (López Pérez, 1995: 68). La articulación de todo este sistema estaba orientada para que el pueblo se sintiera *elegido*, en una relación *casi personal* con Jesús

(Montijano, 1982).

Con motivo de rogativas y solemnidades muy determinadas, el Santo Rostro era expuesto al pueblo jiennense, e incluso portado en andas para una procesión claustral o procesionándolo por las calles. La propia fisonomía externa de la catedral estará determinada por el Santo Rostro, ya que, para exhibir y ritualizar esta *reliquia*, se dispondrá un balconaje exterior (Galera, 2000: 51), concebido para que los canónigos se mostraran en público portando en alto el Santo Rostro. En el s. XIX se iniciará la costumbre de exponer el Santo Rostro los viernes del año para ser besado por los fieles (Palacios, 2001), tradición que pervive en la actualidad, habiéndose perdido las ostensiones del Viernes Santo y 15 de agosto.

Este fervor, de crecimiento exponencial entre los s. XV-XIX hacia el Santo Rostro, determinará la aparición de una iconografía que reproduzca artísticamente los rasgos de la *reliquia*, pues los peregrinos que acudían a Jaén querían llevarse una reproducción que testimoniara el objeto venerado, e igualmente, los jiennenses desearán hacerse con copias del Santo Rostro. En el s. XVI abundarán los guadamecíes y cordobanes: pintura sobre cuero repujado, ferreteado y dorado o plateado, que eran realizados en talleres cordobeses o jiennenses con el tema iconográfico del Santo Rostro (Lázaro, 1993: 2-7). En el s. XVII se empiezan a comercializar grabados cuyo valor espiritual se incrementaba si habían sido pasados por la *reliquia*, industria que perdura en los dos siglos siguientes, vendiéndose también en la segunda mitad del XIX litografías del Santo Rostro.

Las fotografías del Santo Rostro tomadas en el s. XIX hay que interpretarlas dentro de este contexto, de esta larga cadena de tradición iconográfica en la reproducción de

la *reliquia* por antonomasia de Jaén. Aun cuando a estas reproducciones se las considera mediadores idóneos entre los hombres y lo que ellas representan, son siempre unos mediadores específicos y diferenciados: como si su poder residiera totalmente en su particularidad visual de una imagen sagrada en concreto y no de otra, de manera que esas reproducciones fotográficas actúen como recordatorios de un viaje/peregrinación e irradien parte de la gracia que poseen las figuras originales que representan, al proteger el hogar y testimoniar la presencia de lo sagrado (Freedberg, 1992: 150-151). Cuando el devoto adquiere la reproducción, se aleja del centro cultual y se marcha a su casa, es necesario que, para fortalecer el recuerdo y no haya duda en la identificación visual de la imagen fotografiada, se añada un texto en la instantánea. Este texto, intercalado en el soporte material de la reproducción iconográfica, en este caso el Santo Rostro, en el s. XVI, solían ser fragmentos de oraciones: "Salve, sancta Facies Nostri Redemptoris", o bien "Adorote Sumo bien. Verónica de Jaén" (López Pérez, 1995: 109-110). Pues bien, en la tarjeta postal que Manuel Pez comercializa a finales de la década de 1880, el Santo Rostro lleva debajo el siguiente texto: "VERDADERO RETRATO EN FOTOGRAFIA DEL SANTO ROSTRO QUE SE VENERA EN LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE JAEN. MANUEL PEZ. Fotógrafo de SS. MM. y AA.", es decir, la autentificación/certificación de la fotografía, respecto al original, se refuerza mediante esas palabras, con las que el operador, que introduce su nombre, como una especie de notario, da fe de que ese "retrato fotográfico", y por tanto fidedigno, es el del Santo Rostro jiennense y no de cualquier otra *reliquia* o reproducción iconográfica.

Este rótulo que Manuel Pez añade a la fotografía convierte a ésta en un *iconotexto* (Burke, 2001), pues ese retrato mostraría un mensaje grabado, escrito, para ayudar al espectador/devoto o influir en él a la hora de interpretar la imagen. Y en todos los retratos

que se hacen del Santo Rostro en el XIX, no aparecerá una persona, un canónigo, al lado de la *reliquia,* o portándola para mostrarla. Eso era algo tan accesorio que ni se tenía en cuenta al tomar la fotografía. Lo único verdaderamente importante era que apareciese el Santo Rostro tal cual: la *reliquia* encajada en su lujoso marco de oro y piedras preciosas, bien iluminado el conjunto, teniendo detrás un fondo neutro oscuro que podía ser una tela negra, para que el Santo Rostro o *Santa Faz,* o *Santa Verónica,* pues eran voces sinónimas, se recortara en esa negritud y destacara. Esas tarjetas postales y fotografías del XIX estarán pensadas para enmarcarlas y colgarlas en las casas, ya que serán el trasunto del verdadero Santo Rostro de Jaén. En el s. XX, sí se harán fotografías del ritual de ostensión del icono/*reliquia* desde los balcones exteriores de la catedral: ya había calado otra concepción fotográfica.

Nuestro Padre Jesús Nazareno será la imagen, de las procesionadas en Semana Santa, que más devoción acumule en el s. XIX, por eso esa talla será fotografiada varias veces por los profesionales con estudio estable en Jaén. La imagen, con la cruz a cuestas, será sacada al patio de la iglesia de la Merced para ser retratada, y parecido andamiaje conceptual, respecto a lo expuesto para el caso del Santo Rostro, se aplicará a las fotografías tomadas a Nuestro Padre Jesús: serán un trasunto de la imagen, una reproducción fidedigna del original.

La cofradía de Nuestro Padre Jesús, o mejor dicho, la imagen del Nazareno, una talla manierista, con estilemas del círculo jiennense de finales del XVI, explosionará devocionalmente a finales del XVII y primer tercio del XVIII, en gran medida, gracias a la sibilina labor propagandista de los dirigentes de la cofradía. En Jaén, desde el s.XVI, las imágenes que, eran procesionadas por las calles en rogativas públicas por motivos variados como podían ser salud, sequía, conflictos bélicos, etc., eran éstas: la Virgen de la Capilla

(patrona del Cabildo Municipal) y la Virgen de la Antigua (patrona del Cabildo catedralicio), y eventualmente el Santo Rostro, incorporándose a fines del XVII N. P. Jesús (Coronas, 1994; Lara, 1994). La *popularidad* y fama milagrosa de la imagen de N. P. Jesús subirán como la espuma a lo largo del XVIII y XIX, pues en 1826 se editará, reeditándose en 1861, una "Novena de Jesús Nazareno dedicada a su prodigiosísima imagen" que incluirá la atribución a dicha talla de la *curación milagrosa* de los enfermos, atendidos en un hospital, de una furibunda epidemia de peste acaecida en 1681. Lara Martín-Portugués (1994: 127-137) demuestra que este supuesto milagro achacable a una hipotética procesión de N. P. Jesús fue una hábil impostura urdida, en los diez o quince primeros años del XVIII, por los directivos de la cofradía del Nazareno, consiguiendo *tapiar* la memoria colectiva de los jiennenses para fabricar una aureola milagrosa en torno a N. P. Jesús. Esta inteligente campaña llegó a su vértice en septiembre de 1720, cuando, las noticias de una epidemia de peste en Marsella, movilizan a la Junta de Gobierno de la cofradía de N. P. Jesús, que envía un escrito al concejo municipal sugiriéndole la posibilidad de que, la imagen del Nazareno sea sacada en rogativa oficial para librar a la ciudad de la temida enfermedad pestífera. Los caballeros veinticuatro jiennenses aceptan el memorial de la cofradía, y el 23 de septiembre de 1720, el concejo adopta el siguiente acuerdo:

"*Este dia se vio en la Ciudad un memorial del Governador y cofrades de la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno sita en el combento de carmelitas descalzos* [la imagen recibiría culto en este convento carmelita hasta la exclaustración de 1836] *de esta ziudad, refiriendo avía acordado fiesta y rogativa a su Divina Magestad y que se hiziese impresión de estampas de la sagrada ymagen y que estas se tocasen y estuviesen en su altar el tiempo de la rogativa y repartiesen para traer consigo por firme defensa de los males espirituales y temporales y el preservativo para el peligroso contagio de peste que con que*

*por nuestros pecados nos hallamos amenazados de la poderosa mano de Dios. Y que cumpliendo con su primer obligazión ponían en manos de la Ziudad las que tocadas y venditas el día de ayer estuvieron en la rogativa, para que las repartiese entre sus yndivíduos y que podía la Ziudad estar cierta que quien tiene en sus manos la salud espiritual y las llaves de la temporal de esta ziudad, en ella no tocaría tal contagio. Y por la Ziudad oydo y entendido dicho memorial estimó muy mucho a la Cofradía la atenzión y pasó a repartir entre sus Cavalleros Veinte y quatros, Jurados, Escrivanos mayores y demás yndivíduos, los verdaderos retratos de la milagrosa ymagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno, en quien todos tienen la segura confianza de que nos a de librar de todo mal*" (A. M. J.: L. A. C. de 23 de septiembre de 1720).

Será la primera vez (1720), en la historia de Jaén, que quede constancia documental de que unas estampas, que reproduzcan una imagen, sean pasadas por la talla, bendecidas y depositadas, durante el culto litúrgico, cerca de *su* imagen para así *succionar* su poder milagroso, y luego, inmediatamente, esas estampas sean repartidas entre la elite gobernante de la ciudad. Así, los jiennenses, desde el Antiguo Régimen, estarán habituados a las reproducciones iconográficas de N. P. Jesús, por lo que, la irrupción del invento de la fotografía, vendrá a colmar las ansias devocionales: poseer una reproducción fotográfica exacta al original de la imagen *milagrosa*, que, por si fuera poco, salía en procesión el Viernes Santo, el mismo día en el que tenía lugar la ostensión del Santo Rostro, constituyendo ambos dos de los tres pilares de la religiosidad popular jiennense. La fotografía ejercerá una labor democratizadora en la posesión de una imagen del Nazareno, ya que las reproducciones serán más baratas que un grabado, y no digamos que una obra pictórica.

Los profesionales que fotografiaron la imagen de N. P. Jesús durante el XIX

fueron: Higinio Montalvo, Genaro Giménez y Manuel Pez Ruiz. Los dos primeros, estarán muy condicionados por la tradición de los grabados a la hora del encuadre y tratamiento iconográfico de la imagen de N. P. Jesús, pues ésta se retratará desde un lateral, no totalmente de perfil, y sobre todo, huirán de buscar la frontalidad o una perspectiva que conectara la fotografía con lo artístico, pero la alejara de una reproducción fiel (el legado del dibujo y las estampaciones) que mueva a piedad (Lara López, 2002). Hubo tiradas de grabados con la efigie de N. P. Jesús en los siglos XVIII y XIX, pues hasta 1850 la cofradía venderá este grabado en la Novena, destacando los realizados en 1847, circulando entre ellos algunos ejemplares policromados, así como los ejecutados en 1850, 1872 y 1885.

Esta interacción producida en el s. XIX entre el grabado y la fotografía condujo a que los profesionales, en sus fotografías, reprodujeran las reglas compositivas del grabado, y ello porque, la forma de mirar imágenes estaba condicionada por la tradición de contemplar grabados, por los códigos narrativos visuales que éstos repetían una y otra vez hasta imponer, en los contempladores de la imagen grabada, unas reglas visuales que los fotógrafos seguían al pie de la letra por puro pragmatismo comunicador. Los fotógrafos, por tanto, imitaban las reglas narrativas visuales de los grabados por un doble motivo:

1) Por limitaciones técnicas: hasta que las cámaras no se perfeccionan de modo que el tiempo de exposición sea instantáneo, el profesional tenía que amoldarse a fotografiar elementos estáticos, para que el movimiento no produjera efectos de *barrido*, de *fantasmas*, de *ruido* en la imagen.

2) Por condicionamientos mentales: la manera de mirar una imagen había sido educada a través de la contemplación de grabados, por lo que los fotógrafos seguirán unas

pautas narrativas que sean fácilmente comprendidas por los contempladores de la fotografía. Los encuadres eran muy similares siempre, rehuyendo la frontalidad, se eludían los primeros planos, y no digamos los primerísimos planos, pues lo importante era *sacar* el objeto, en este caso la imagen religiosa en su totalidad. La organización visual de las fotografías de imágenes sagradas era un remedo de la de los grabados. Para ser más explícito, una fotografía actual, hecha a una persona desde muy cerca con un plano picado, procedente este encuadre de la estética cinematográfica, no le choca a nadie, pues estamos amoldados a vivir en una iconosfera, a ver cotidianamente imágenes de todo tipo en el cine y en los medios de comunicación, y hemos interiorizado una dilatada tradición de cultura gráfica contemporánea. Sin embargo, esa misma fotografía no sería entendida, *leída* correctamente en la segunda mitad del XIX, y con toda certeza habría sido repudiada por *mala*, por ininteligible, ya que los códigos visuales decimonónicos eran distintos de los actuales.

Respecto a los pintores jiennenses del XIX (Viribay, 1989; Eisman, 1992) que traten esta iconografía del Nazareno, destacan Pedro Rodríguez de la Torre (1848-1915), con el óleo sobre tabla *Nuestro Padre Jesús Nazareno,* destacando el hecho de que esta pintura, fechable en 1884, está basada en las fotografías que hicieran Higinio Montalvo y Genaro Giménez; Manuel Fernández Carpio (1853-1931) y Manuel de la Paz Mosquera (1832-1906), que pintó en 1868 al óleo y en lienzo ovalado, la parte central de los gallardetes de la cofradía, tomando igualmente como base las fotografías de los dos profesionales antes citados. En el apartado de la pintura, vemos que será ésta la influida directamente por la fotografía, pues los pintores jiennenses no hacen sino subirse al carro de sus colegas europeos, que, desde la década de 1850, utilizan retratos y vistas paisajísticas y monumentales para sus cuadros (Scharf, 1994). Este uso de la fotografía por parte de pintores procedentes de las escuelas realistas y naturalistas del XIX, al principio se reputará algo

vergonzante, sin que estos pintores lo reconozcan, de manera que esta utilización de la fotografía será de varios grados: podían copiar directamente la fotografía, trabajar con ella, sin requerir la presencia del modelo, tras haber tomado unos apuntes al natural, o bien emplearla como elemento sugeridor de la obra final. En todo caso, tanto Pedro Rodríguez de la Torre como Manuel de la Paz Mosquera, se sirvieron de las fotografías comercializadas en el XIX de N. P. Jesús, y, como denota la extrema similitud entre pinturas y fotografías, casi con seguridad se limitaron a copiar la imagen de las reproducciones fotográficas.

La importancia de la Virgen de la Capilla, la tercera columna del edificio de la religiosidad popular jiennense, desde el s. XV hasta el XIX, ha quedado manifiesta en una monografía (Lara, 1994), por lo que es lógico que figurase entre las imágenes fotografiadas en el XIX. Igualmente, las fotografías serán tomadas por Higinio Montalvo y Giménez de la Linde. A este particular, son aplicables las mismas consideraciones realizadas para Nuestro Padre Jesús: las fotografías hechas a la patrona de la ciudad, seguirán el esquema marcado por los grabados y litografías, de manera que sólo interesa reproducir la imagen, pero frontalmente, como herencia de una convención iconográfica de las estampaciones de la Edad Moderna, en aras de enmarcar esa reproducción fotográfica, dispensándole un rincón de honor en la vivienda, y así fortalecer la piedad doméstica.

Alfonso Pez Giménez, en 1904, fotografiará una Dolorosa: la Virgen de los Dolores de la cofradía de N. P. Jesús. El rótulo que lleva la instantánea es "Foto Art. Pez, Alamos, 15. Jaén". La imagen, vestida con saya y manto bordados y luciendo su corona plateada, está dispuesta sobre su trono procesional: no lleva exorno floral, tan sólo unos candelabros, rematados con tulipas de cristal para colocar dentro las velas. Por lo tanto, esta fotografía fue tomada antes de la salida procesional y realizada en la iglesia de la Merced.

Como la Virgen de los Dolores, considerada milagrosa desde el mismo proceso de su tallado (Ortega, 1956: 47),acompaña a N. P. Jesús en la estación de penitencia, es una imagen que reclama la atención del operador. Es una fotografía de acendrado estatismo, no hay vocación de dinamismo por ningún lado, y aunque el estereotipo ya no responde totalmente a la iconografía fotográfica del XIX, se asimila: la imagen, situada en su trono procesional, aparece sola, sin el acompañamiento de ninguna persona. El destino de esta fotografía era, igualmente, devocional: rezar en la esfera doméstica ante este recordatorio visual.

Hasta la década de 1890, la fotografía será valorada por su perfección técnica, es decir, calidad y fidelidad respecto al modelo, y función testimonial antes que por otras cualidades. Los fotógrafos, como artistas, estarán hipnotizados por las Bellas Artes, por el dibujo y la pintura, por lo que las imitarán a la hora de componer cada fotografía. En resumen, las fotografías de imágenes religiosas tomadas durante el s. XIX, serán consideradas como una reproducción exacta del modelo, como una imagen especular: la fotografía, sería el reflejo ante el espejo de una imagen en concreto, sin adiciones artísticas, sin artificios, conservando su pureza iconográfica, presta a irradiar parte del poder milagroso de la imagen original, para que el culto que se le rinde en la iglesia, sea continuado en el ámbito privado de las casas.

### 2.4.b. Aficionados

En el último decenio del XIX y primeras décadas del XX, los aficionados fotografiarán, por vez primera, procesiones discurriendo con lentitud por las calles. El hecho de tomar fotografías *de ambiente* de Semana Santa implican una concepción y una finalidad del arte fotográfico radicalmente distintos de los de los profesionales. Los *amateurs*

inmortalizarán con sus cámaras nazarenos, imágenes portadas en tronos, bandas de música en el cortejo procesionista, etc., es decir, captarán la esencia de la Semana Santa exteriorizada en la ciudad a través de las cofradías. Los aficionados rehuirán, indefectiblemente, retratar las imágenes con el acendrado estatismo que buscaban los profesionales durante el XIX, y eso porque, al no estar impelidos por obtener provecho económico con la venta de sus fotografías, no les interesaba una fotografía religada a los cánones pictóricos de herencia académica, entendida ésta como reproducción iconográfica, tal cual del original, con fines devocionales, sino que, al destinar sus placas al consumo personal y al intercambio con sus colegas nunca con miras a la comercialización, se movían con más libertad creativa, sin constreñirse a un corsé estético periclitado para ellos.

Además, la fotografía de imágenes religiosas hecha por profesionales seguía a rajatabla el procedimiento de la retratística de estudio: el modelo adoptaba una pose estática, asimilable a la estatuaria, y el operador, regulando la iluminación, disparaba la cámara, con lo que había una similitud de resultados estéticos entre retratos de gente y de imaginería. Los profesionales, al fotografiar imágenes sagradas, transportaban el material hasta el recinto eclesial, montando sobre el trípode la aparatosa cámara, disponiendo el objeto sacro como un modelo más, trasladando, en suma, el proceso técnico y compositivo de la fotografía de estudio al exterior, al edificio religioso, claustro, patio, estancia soleada o calle adyacente.

Hay que considerar que los códigos de conducta decimonónicos exigían a los retratados composturas macizas, rígidas y solemnes, colocando a los modelos en posiciones que rozaban el hieratismo, sobremanera en la era daguerrotípica, por los altos tiempos de exposición, sin posibilidad de relajarse, de afectar naturalidad, estando tensos y agarrotados (Molinero, 2001: 85). Por eso, es entendible este paralelismo estético entre los retratos de

imágenes religiosas y personas, pues ambos obedecen al influjo de la iconografía pictórica, dominante en grado superlativo hasta finales del s. XIX.

Los aficionados, por contra, al no fotografiar entre las cuatro paredes de un estudio, buscarán con ahínco el fulgor de la vida cotidiana en cualesquiera de sus manifestaciones. E irán armados con cámaras livianas y modernas, que no requerirán trípode ni largas exposiciones, permitiendo abarcar una temática amplia de temas dignos de ser registrados y, sobre todo, posibilitando encuadres insospechados hasta entonces.

Existirán, en los diez primeros años del s. XX, tres tipos de cámaras: aparatos instantáneos, de campaña y de taller o salón. Las primeras, de uso general, serán las preferidas por los aficionados, comercializándose aparatos de 9 x 12 cms., y de 6' 5 x 9 cms. Las grandes firmas industriales (Kodak o Agfa) fabricarán variados modelos, de buena calidad todos, en función del precio. En 1900 Kodak lanzará al mercado la *Brownie*, una cámara de fácil manejo óptima para *amateurs* por emplear rollos en lugar de placas de cristal. Ese mismo año, la firma Emil Busch incluía en sus catálogos como novedad las cámaras *Roia*, *Liliput* y *Citkam*, y en 1907 la empresa Krauss añadirá a su oferta objetivos con obturadores de chapa para instantáneas ultrarrápidas, presentando Zeiss dos modernas versiones: *Tessar Unar* y *Plottar Planar* (Sánchez Vigil, 2001a: 202-203).

Los aficionados utilizarán de forma masiva las placas secas de gelatino-bromuro, lo que permitirá desvincular la fotografía, como proceso y práctica, del *cuarto oscuro* de los estudios, al comprar directamente en las tiendas las placas ya sensibilizadas y no ser indispensable revelarlas inmediatamente después de disparar la cámara, con lo que se hace posible una acumulación de placas ya impresionadas. La comodidad, calidad y

practicidad de las placas secas abre una nueva etapa en el sistema fotográfico: nace la fotografía a mano alzada, y se craquela la dictadura de la cámara sostenida por un trípode en el cubículo del estudio. Con tantos adelantos ópticos y técnicos, los aficionados, llevando encima sus cámaras y equipos portátiles, fotografiarán monumentos, ambientes y fiestas profanas y sagradas en sus ciudades, siendo Jaén y su Semana Santa un ejemplo. Lenta, pero inexorablemente, la fotografía se imbrica con las actividades del *hombre moderno*, con las actividades *(hobbys*) de su tiempo de ocio (Kurtz, 2001: 182), y el aficionado descubrirá yacimientos vitales susceptibles de ser fotografiados, esto es, aspectos de la vida cotidiana, y que, consecuentemente, escapaban de la órbita de los profesionales. Los aficionados repararán en que estos acontecimientos de la vida ciudadana, que los profesionales no trataban, no son sino una parte más de la realidad circundante, y que las fiestas, oficios manuales, actos patrióticos, etc., constituirán un oasis, un paraíso virginal, sin hollar, que despertará muchas esperanzas fotográficas.

A las facilidades dadas por la técnica y al drástico cambio operado en el proceso y concepto fotográfico de los aficionados respecto de los profesionales, hay que sumar el hecho de que algunos *amateurs* eran cofrades: figuraban en el nomenclátor de *hermanos* de la cofradía, pagando cumplidamente la cuota anual estipulada, e incluso alguno de ellos tendría relevantes funciones directivas en el organigrama de la cofradía. Estos aficionados, al formar parte activa de las procesiones de Semana Santa saliendo de nazarenos, valoraban y ponderaban mucho las estaciones penitenciales, consideradas como espectáculo plástico digno de ser registrado por sus cámaras. Ellos, influidos y persuadidos por los encuadres cinematográficos, tomarán las primeras fotografías *de ambiente* de la Semana Santa de Jaén, extendiendo la práctica entre los contertulios del *Café España*. Fueron cofrades los siguientes aficionados: Vicente Santón (cofradía de la Expiración), Eduardo

Arroyo (cofradía de la Expiración) y Ramón Espantaleón Molina (cofradía de N. P. Jesús). Otros aficionados que tomarán fotografías de procesiones pasionistas serán: José Mediano Sáenz, tertuliano del *Café España*, Jaime Roselló, el más prolífico de todos, Vicente Santón, Antonio Zárraga, etc.

El primer aficionado jiennense que fotografiará procesiones semanasanteras será Arturo Cerdá y Rico. En 1899, fotografía en Sevilla a la Esperanza de Triana cruzando el puente de Isabel II sobre el Guadalquivir, con embarcaciones atracadas en el puerto en segundo término, escoltada la Virgen por guardias civiles y precedida por un grupo de personas, que visten de paisano. Cerdá y Rico, como piedra angular y dinamizador de la tertulia de aficionados jiennenses, difundirá entre ellos la práctica de fotografiar procesiones de Semana Santa.

Eduardo Arroyo Sevilla, coincidiendo con la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, adquirirá una cámara de cinematógrafo, la primera que llegó a Jaén. Con ella, rodó escenas familiares en el parque jiennense de la Alameda y en la hispalense plaza de España, corridas de toros en el viejo coso de la Alameda, y procesiones de Semana Santa, a saber: Buena Muerte, Expiración y Nuestro Padre Jesús. El que centrara su atención cinematográfica en estas tres cofradías, existían cuatro más en la ciudad, responde a una lógica.

La relevancia de N. P. Jesús en el plano de la religiosidad popular jaenesa ha sido comentada con anterioridad, así que es normal que el transcurrir de esta procesión por el Cantón Viejo o Cantón de Jesús fuera captado por la cámara cinematográfica de Eduardo Arroyo.

La Expiración es una cofradía pasionista fundada en 1888 y radicada canónicamente en la parroquia de San Bartolomé de Jaén. El Cristo de la Expiración, una talla del XVIII atribuida al escultor José de Medina (Ortega, 1988a), concentrará, paulatinamente, la atención de los aficionados por razón de su fotogenia: es una imagen de extraordinaria belleza, y las instantáneas resultantes, serán de un enorme plasticidad, por lo que las fotografías de este Cristo expirante se publicarán en la prensa de principios del s. XX, si bien se atribuía en esas fechas a Martínez Montañés, y los aficionados, tomarán bastantes placas estereoscópicas de esta cofradía. Por eso, Eduardo Arroyo, atraído por la fuerza plástica del Cristo de la Expiración, rodará la salida de la procesión de su iglesia.

La Buena Muerte es una cofradía de pasión cuya primera salida procesional se produjo en 1927. Esta cofradía *revolucionará* la Semana Santa de Jaén desde el punto de vista estético, al incorporar en su cortejo procesional un caudal de vistosidad inusitado en tierras jiennenses: su sede canónica será la catedral, y su salida, desde ese templo, constituirá todo un espectáculo visual; además, la cofradía de la Buena Muerte incorporará una nutrida sección de nazarenos de elegante túnica con amplia capa, lujosos enseres procesionales, una imagen del s. XVIII de María como es la Virgen de las Angustias, obra del escultor José de Mora, de arraigo devocional en la ciudad y de bella factura, así como un monumental Cristo, en su advocación de la Buena Muerte, tallado expresamente para la cofradía por Jacinto Higueras Fuentes, el escultor jiennense más laureado del momento (Anguita, 1995). La fastuosidad de la procesión de la Buena Muerte se verá implementada al participar en ella bandas de música de calidad, fuerzas militares y, sobre todo, porque en 1928 y 1929, desfilarán secciones de caballería de los Húsares de la Reina y Húsares de la Princesa, cuyos abigarrados uniformes darán una nota de *exotismo*. Esta venida de los húsares a Jaén, que

adquirirá una dimensión casi mítica entre los cofrades jiennenses de varias generaciones, potenciará la consideración de la Buena Muerte como una cofradía rompedora, cosmopolita, *moderna* por fracturar la estética *pueblerina y arcaizante*. Se entiende, por este cúmulo de circunstancias yuxtapuestas, que Eduardo Arroyo, en calidad de *cameraman*, rodara, no sólo la salida de la procesión, sino que tomara también imágenes en varias calles de la ciudad.

El testimonio de la película filmada por Arroyo Sevilla conformaría un ejemplo de relato visual fluido y con un *efecto realidad* muy fuerte, parangonable al de la fotografía. El poder del documental de Eduardo Arroyo consiste en que da al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos. Pero ése es también el peligro que apareja este medio, pues dicha sensación es ilusoria (Burke, 2001: 202), como le ocurre también a la fotografía estereoscópica, tan utilizada por los aficionados en general y por Eduardo Arroyo en particular, pues, visionadas las placas positivadas por medio de los visores especiales, dan una gran ilusión de tridimensionalidad.

Este incipiente documentalismo cinematográfico ejercido por Arroyo Sevilla no sería sino la cara de una moneda en la que la otra fuera la fotografía, en especial la estereoscópica. Y es más, los aficionados, entenderán la toma de fotografías de Semana Santa como un documentalismo visual, gráfico, pues en ocasiones dispararán varias instantáneas a una misma cofradía en sitios y momentos diferentes, lo que supone concebir las fotografías como fotogramas de una película, o sea, fragmentos visuales de una totalidad visual que sería el recorrido entero de la cofradía, su itinerario por la ciudad. Eduardo Arroyo concibió su película como un documental, es decir, la captación de la realidad exterior tal y como se ve, pero como un documental privado, pues nunca se exhibirá públicamente, lo mismo que sucedía con las fotografías estereoscópicas, que eran visionadas privadamente por los

aficionados, a solas o en compañía de *correligionarios*, y consideradas como fotografía documentalista: se aprehende en la placa la realidad externa contemplada.

### 2.4.c. Medios impresos

El poder autentificador de la fotografía -actúa como un acta notarial visual-, la convertirá en un instrumento privilegiado al servicio de la información periodística, desplazando poco a poco a dibujos y litografías, ya que las instantáneas reproducen con fidelidad el acontecer, lo visto en un lugar y tiempo concretos. El fotoperiodismo, la ilustración gráfica de reportajes, se basará en dos requisitos de índole técnica: la instantánea y su reproducción masiva por fotograbado, de manera que el fotoperiodismo constituirá, conforme avance el s. XX, un macrogénero icónico, dentro del que se englobarán bastantes subgéneros: fotografía bélica, deportiva, de modas, etc., cada uno de ellos con sus requisitos y leyes propios (Gubern, 1997: 39-40). El fotoperiodismo nacerá para pretender mostrar la vida cotidiana en todos sus aspectos, porque la posibilidad de presentar una escena que narre por sí misma el hecho noticiable trascenderá la *normalidad, y la comunicación visual comenzará a comerle terreno a la escrita* (Sánchez Vigil, 1999: 40). Esas fotografías publicadas irán siempre acompañadas, explicadas, por un texto, parco y descriptivo, el pie de foto, o narrativo, componiendo ambas fuentes de información, la gráfica y textual, un iconotexto. Y aportarán un *plus* de autenticidad y veracidad a la noticia, lejos de la visión subjetiva, idealizada, de los dibujos y litografías.

En el amanecer del s. XX, por tanto, del periodismo ilustrado se pasa al periodismo gráfico, es decir, del nucleado en torno al dibujo y al grabado a aquél focalizado

en el uso, cada vez más normalizado, de la fotografía. E. Rodríguez Merchán (1992) afirmará:

"[...]la posterior incorporación de la fotografía a la prensa, que se produce a finales del siglo XIX, llevará aún más lejos estas transformaciones. El periodismo comenzará una nueva y diferente andadura, con una concepción radicalmente distinta a lo anterior: la visualización del texto impreso" (Rodríguez Merchán, 1992: 579).

Esto desencadena un incesante impacto sociocultural y documental para las mentalidades del s. XX impensable en épocas pretéritas. No obstante, Gisèle Freund (1993) mantiene que la irrupción de la fotografía en los medios impresos supuso el nacimiento de los medios de comunicación de masas (*mass media*) visuales, lo que hizo más abarcadora "la mirada de la sociedad", al posibilitar un mejor acceso vicario a lo desconocido y/o lejano, al sumar a la abstracción de lo oral, la palabra, lo específico de lo visual, la imagen fotográfica. Así, esta conquista de la técnica, añadió, en los medios impresos, a los retratos individuales los colectivos: el pueblo, la colectividad, se refleja y reconoce icónicamente, lo cual supuso la apertura de unas perspectivas culturales tremendas, constituyendo las fotografías de Semana Santa, las cuales considero como documentos fontales históricos, un ejemplo paradigmático, repetidamente reflejado en la prensa jiennense. Y estas fotografías *de ambiente* de Semana Santa que son las procesiones en la calle, supuso un salto cualitativo: de lo estático, es decir, la retratística de estudio, se pasó a lo dinámico, a las instantáneas de acontecimientos colectivos públicos.

Antes de pasar a analizar los periódicos, hay que resaltar la copiosa información gráfica suministrada por la, tantas veces citada en este trabajo, revista mensual

*Don Lope de Sosa* (1913-1930), de vocación culturalista, con una tirada de 1.000 ejemplares. El director, nervio, principal director y sostenedor de la publicación será Alfredo Cazabán Laguna, tan ligado a la ideología conservadora provincial. Las fotografías sobre Semana Santa encontrarán acomodo con frecuencia en esta revista, cuya cabecera, que transcribo respetando la utilización epigráfica latina de la V en lugar de la U, concebida como trampolín laudatorio por su director, era: "″DON LOPE DE SOSA″. CRONICA MENSVAL DE LA PROVINCIA DE JAEN: DIRECTOR, ALFREDO CAZABAN LAGVNA, CRONISTA PROVINCIAL, CORRESPONDIENTE DE LAS REALES ACADEMIAS DE LA HISTORIA Y BELLAS ARTES Y DIRECTOR DEL MVSEO".

La prensa jiennense que incluya fotografías semanasanteras será la de signo conservador, integrista y de apoyo al régimen primorriverista, no publicando ninguna los periódicos de izquierda. En el campo del conservadurismo la voz cantante la lleva *La Regeneración* (1897-1926), financiado este órgano del partido conservador por el político José del Prado y Palacio, Marqués del Rincón de San Ildefonso, senador vitalicio y ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes. La personalidad arrolladora de Prado y Palacio, y su bolsillo, sostienen *La Regeneración* hasta pocos meses después, diciembre de 1926, de la muerte del político jiennense, acaecida en febrero de 1926. Este trisemanario, redactado por Alfredo Cazabán, será un pronto defensor del nuevo régimen implantado por Primo de Rivera en 1923, *manteniendo el tono aburrido y servil hacia Prado y Palacio que le caracterizaba desde su fundación* (Checa, 1986: 157-163). No publicará foto alguna de Semana Santa a lo largo de su historia.

*La Regeneración*, tras su extinción, tendrá como heredera a *Patria*, periódico local trisemanal y portavoz autorizado de la Unión Patriótica que surge en enero de 1927 y

desaparece arrastrado por la caída de la Dictadura, que le priva de sostén ideológico y financiero. El incombustible Alfredo Cazabán Laguna dirigirá *Patria*, periódico que en el censo de 1927 afirmará lanzar 1.800 ejemplares (Checa, 1986: 163), y que, además de estar al servicio de los intereses de la Dictadura de Primo en general y de Yanguas Messía, Jefe provincial, en particular, hay que considerar a este trisemanario, al margen de su ideario político, como un trasunto de *La Regeneración*, acabada de cerrar tras la muerte de su propietario y valedor José del Prado y Palacio (Pérez Ortega, 1992: 21). En *Patria* se publicarán un par fotografías de temas de Semana Santa en 1928.

El único diario integrista en Jaén, *El Pueblo Católico*, dominará el panorama informativo de la ciudad, y eso explicará que, a pesar de su visceral reaccionarismo que le llevará a censurar a la Dictadura de Primo su "liberalismo encubierto", en 1927 declare tener una tirada de 3.000 ejemplares (Checa, 1986: 163). *El Pueblo Católico* será el adalid de las fotografías de Semana Santa, pues llegada dicha fiesta litúrgica, dedicará un amplio espacio tipográfico e incluso números especiales a tal festividad.

La primera fotografía de una imagen publicada por *El Pueblo Católico* será en 1909, y corresponderá al Cristo de la Expiración. Esta instantánea refleja la concepción fotográfica del XIX: es la mera reproducción del modelo, en esta caso una talla, ya que el Cristo es retratado frontalmente, con una tela gris detrás como fondo neutro, siguiendo las pautas de la fotografía de estudio. La explicación de la elección de esta talla radica, como ya dejé escrito antes, en el atractivo que ofrecía a los fotógrafos por su fuerza plástica, pero a esto hay que añadir el que, en la iglesia de San Bartolomé, en la capilla del Cristo de la Expiración, se había colocado, enmarcado, el soneto *A la Cruz* del vate Antonio Almendros Aguilar (Ortega, 1988a). Este poema, cuyo autor alcanzó la gloria local por la popularidad de

su producción literaria, quedaría así vinculado a la imagen del Cristo de la Expiración. El soneto (1862) es éste:

"*Muere Jesús del Gólgota en la cumbre,/con amor perdonando al que le hería;/siente deshecho el corazón María/del dolor en la inmensa pesadumbre./Se aleja con pavor la muchedumbre,/cumplida ya la santa profecía;/tiembla la tierra, el luminar del día,/cegando a tal horror,pierde su lumbre./Se abren las tumbas, se desgarra el velo/y, a impulso del amor grande y fecundo,/parece está la cruz, signo de duelo,/cerrando augusta con el pie profundo,/con la excelsa cabeza abriendo el cielo/y con los brazos abarcando al mundo*" (Sancho Sáez, 1981: 268).

Igualmente en 1909, aparece una fotografía de la Virgen de los Dolores, de la cofradía del Santo Sepulcro, en el interior de la iglesia de San Juan, presta a procesionar sobre su trono. Esta instantánea rompe la monotonía de las fotografías-estampas del XIX, pues el conjunto Dolorosa/trono procesional se fotografía desde un lateral, olvidando la dictatorial ley de la frontalidad decimonónica.

En 1911 se publica una fotografía del Cristo de la Expiración de Sevilla, el popular *Cachorro*, pensada como fotografía-estampa. Y asimismo se publica una fotografía de Nuestro Padre Jesús izado en su trono, tomada desde un lateral. La cruz del Nazareno es ayudada a llevar por el Cirineo, imagen incorporada en 1892.

En 1913 es de nuevo N. P. Jesús el que es fotografiado en su trono, esta vez de perfil, lo que constituye una novedad, siendo la fotografía de gran tamaño.

En 1914 se repite la instantánea de la Virgen de los Dolores publicada en 1909. El Cristo de la Expiración es fotografiado, pudiendo considerar ambivalentemente la fotografía: como una reproducción-estampa con fines devocionales, y como obra artística, pues el Cristo es retratado en su capilla, de frente, la cruz se clava en la peana de madera, pero ya no se ha dispuesto como telón de fondo una tela oscura, sino que aparece el friso neoclásico del paramento de la capilla.

1915 es un año crucial al identificar por vez primera fotografía y autor. Es publicada una nueva fotografía de la Dolorosa de la cofradía del Santo Sepulcro, también subida en su trono procesional, dentro de la iglesia de San Juan. Como en los casos anteriores, no sale ninguna persona al lado de las imágenes religiosas. Aparece el nombre del autor: "Fotog. Santón". Pero en ese año se publica la primera fotografía *de ambiente*: la procesión de la Expiración, firmada la instantánea por "Fotografía Zárraga", subiendo la Carrera, siendo el trono del Cristo el que ha sido captado por la cámara. La instantánea será igualmente insertada en el periódico de 1922. Asimismo "Zárraga" firmará la fotografía, también *de ambiente*, de la procesión de N. P. Jesús discurriendo por la plaza de San Francisco, siendo el trono de la Verónica el protagonista visual, publicándose también esta foto en 1920. Ambos fotógrafos, Santón y Zárraga, eran aficionados y eventuales colaboradores gráficos de la prensa.

Vicente Santón Fontana nació en 1861 en La Roda (Albacete), y murió en Jaén el 27 de junio de 1923. Alfredo Cazabán lo consideraba como uno de los más antiguos *amateurs* jiennenses:

"Fue uno de los primeros -quizá el primero-, que en esta ciudad cultivó

la fotografía por puro deleite, sin carácter profesional. Hizo reproducciones de monumentos, obras de arte, cuadros de costumbres...y sus clichés ilustraron bastante tiempo la prensa. Profundamente religioso, prestó en las **Cofradías, a cuyas juntas perteneció**, servicios valiosos, investigando sus archivos, fomentando sus cultos" (Cazabán, 1923: 212. La negrita es mía).

Vicente Santón, afincado en Jaén desde muy joven, fue fundador de la cofradía de la Expiración (1888), figurando como secretario en la inicial Junta de Gobierno de 2 de marzo de 1888 (Ortega, 1988a: 35). Tal vez Vicente Santón fuera el autor de una fotografía del Cristo de la Expiración que llevaban adheridas quinientas *patentes,* llamados de igual forma *títulos*, para los cofrades, siendo estas *patentes* apaisadas, de 37 por 27 centímetros, con una orla en negro, y en el centro de la parte superior *iba pegada una pequeña fotografía de la imagen completa del Cristo de la Expiración* (Ortega, 1988a: 40). Sería por lo tanto un cofrade activo y fotógrafo aficionado, conocedor de los entresijos cofradieros y admirador de la estética de las procesiones, en las cuales participaba como encargado en 1903 de "las escuadras de cofrades de oficio y carro" (Ortega, 1988a: 71), el que publicara esta fotografía de una Dolorosa izada a su trono.

Antonio Zárraga Hernández, el aficionado que publicó las primeras fotografías *de ambiente* de Semana Santa jiennense, fue funcionario del Banco de España e integrante, como Vicente Santón, de la concurrida tertulia de *amateurs* que se reunía en el *Café España* de Enrique Cañada. Su producción gráfica encontraría un hueco en la prensa jaenera y en la revista de alcance nacional *La Esfera*. Principiando los años veinte se trasladó a Madrid, destruyéndose durante la Guerra Civil su archivo fotográfico. Sus ideales republicanos le llevaron a exiliarse a México, país en el que murió (López Murillo y otros, 1999: 613). Yáñez

Polo (1986: 59) considerará a Zárraga un especialista en fotografías de monumentos y templos.

En 1917 *El Pueblo Católico* repite la fotografía de N. P. Jesús aparecida en 1913. En 1919 se publica una instantánea del grupo escultórico de la Oración en el Huerto, de la cofradía de la Vera Cruz, también denominada de las Siete Escuadras. Las imágenes de Jesús y del ángel en el Huerto de los Olivos están en su trono procesional. Ese mismo año se vuelve a poner la instantánea del Cristo de la Expiración aparecida en 1909.

En 1922 se publica una fotografía del Cristo de la Expiración, tomada desde la plaza de Santa María, saliendo de la catedral. Ese año y el anterior, la cofradía expiracionista acordó unirse a la estación penitencial de N. P. Jesús, para lograr "una procesión de gran esplendor y esta Real Cofradía [se refiere a la de la Expiración] no perdería nada en su independencia y renombre que ya tiene conquistado" (Ortega, 1988a: 69). La fotografía la hizo el aficionado Cándido Medina. Asimismo se publica una instantánea de la procesión de la Expiración pasando por la plaza de San Francisco, cuyo autor es "Fot. Pablo". Francisco de Pablo es un aficionado cuya actividad se centra entre 1911-1936, según Yáñez Polo (1986: 59).

En 1926 el extraordinario de Semana Santa de *El pueblo Católico* dedica toda una página a informar gráficamente de actos religiosos solemnes como la ostensión del Santo Rostro desde la logia, el *bellvedere*, de Vandelvira de la fachada del Mediodía, y de tres procesiones, habiendo siendo publicadas estas fotografías procesionales con antelación, en 1922 y 1915.

En 1930 ve la luz una fotografía del Cristo de la Buena Muerte cuyo encuadre

toma la cabeza, tronco y arranque de los brazos. Tiene con un largo pie de foto descriptivo y encomiástico: "Cristo de la Buena Muerte. Magnífica talla de nuestro comprovinciano, el laureado escultor Jacinto Higueras, hecha hace pocos años para la Cofradía de este título y que es hoy gala y orgullo de las procesiones de nuestra solemne Semana Mayor". A continuación viene una fotografía-estampa de la Virgen de las Angustias, con fondo neutro oscuro, cuyo pie de foto reza: "Virgen de las Angustias. Notable grupo escultórico, atribuido a José de Mora (s. XVII), que se venera en nuestra Santa Iglesia Catedral. Hace cuatro años emp*ezó* a salir procesionalmente con el Cristo de la Buena Muerte, en la tarde del Miércoles Santo". Las dos imágenes conforman el tándem imaginero de la cofradía de la Buena Muerte, y ambas instantáneas se reputan, por lo tanto, como iconotextos.

Vísperas de la proclamación de la república, en 1931, *El Pueblo Católico,* en el número extraordinario de Semana Santa, publica una fotografía de la cofradía de la Vera Cruz, en concreto la del paso del Prendimiento, observándose como los dos fabricanos que guían el paso llevan el caperuz remangado, viéndoseles la cara. La imagen constituye un iconotexto al llevar el pie de foto: "Uno de los pasos de la procesión del Prendimiento o de las "Siete Escuadras", la más antigua de Jaén, que sale el Jueves Santo".

Y por lo que respecta al periódico *Patria*, vocero de la primorriverista Unión Patriótica, en 1928 publica dos fotografías de Semana Santa. En la primera, que lleva la firma: "Foto Pez", Nuestro Padre Jesús pasa bajo el arco de San Lorenzo, uno de los símbolos patrimoniales de la ciudad, entre una apiñada multitud que contempla la procesión. La instantánea está tomada desde uno de los balcones de la calle Almendros Aguilar, y fue hecha por el profesional Alfonso Pez Giménez. La segunda fotografía es un primer plano del Cristo de la Expiración procesionando, con la curiosidad de que la cruz lleva un desusado exorno

floral: son unas florecitas que, a modo de trepadora, se enroscan en el madero. Esta placa fue tomada, hacia 1915, por el aficionado Eduardo Arroyo.

Tras la guerra civil, la información será patrimonializada por el diario *Jaén*, perteneciente a la cadena de prensa del *Movimiento*.En los años cuarenta, ese periódico publicará una gran cantidad de fotografías de procesiones de Semana Santa, cuyas copias originales, en ocasiones, han sido halladas para ser comprendidas en este trabajo.

## III. TEMÁTICAS

El estudio pormenorizado de este amplio bloque se va a centrar en las procesiones, por lo que, a fuer de parecer en algún momento reiterativo o de incidir sobre lo que parece obvio, creo que es indispensable definir lo más aquilatadamente posible el concepto de procesión, pues la celebración externa de la Semana Santa varía terriblemente, no sólo en los ámbitos regionales, sino incluso en los niveles intraprovinciales, y no digamos ya a lo largo y ancho de la geografía española. Por ello, estimo que hay que concretar lo que se entiende por procesión. Además, para explicitar el discurso histórico, he optado por utilizar las voces que, procedentes del habla jaenesa, fueron incorporadas al argot cofradiero, al considerar que es a todas luces un error, por desgracia harto extendido, el utilizar, en los análisis históricos de la Semana Santa una terminología extraída absolutamente de otras ciudades andaluzas, de Sevilla sobre todo, pretiriendo el riquísimo vocabulario autóctono, en este caso del habla jaenesa, heredado de siglos atrás y que, de una manera u otra, aletea aún en círculos cofradieros, populares y/o cultivados, al albur de la tradición oral o por estar

recogido en documentación escrita.

Una procesión penitencial, pasionaria o pasionista, pues los términos son sinónimos, es denominada asimismo estación de penitencia, y significa el recorrido urbano solemne y ritualizado de una cofradía de nazarenos, que, saliendo y encerrándose en una misma iglesia, discurre por un itinerario que enhebra calles y plazas fijado de antemano, mostrando a la población sus imágenes religiosas titulares con fines evangélicos, esto es, para que sea interiorizada la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo por medio de la unión entre la razón y los sentimientos, ya que una procesión es una bella fiesta de los sentidos al utilizarse: incienso, música, aromas de flores, una estética impactante, etc., los cuales conforman un espectáculo de una enorme plasticidad. La estética procesionista está, en un primer nivel, dirigida al ámbito de los sentimientos, de la emotividad, y para ello se humaniza a los personajes sagrados acercándolos al pueblo, para que éste se identifique con ellos y vivencie la Pasión.

En una procesión jiennense, básicamente, desde finales del s. XIX, se repiten una serie de elementos:

1) Nazarenos: son cofrades que, en señal de penitencia, salen revestidos con la túnica estatutaria, es decir, con el atuendo que marcan los estatutos o reglas de la cofradía. Este traje de estatutos, cuyos colores varían sustancialmente de una cofradía a otra, está compuesto por: la túnica, esto es, una vestidura amplia y larga; cíngulo o fajín para ceñirse la túnica a la cintura; caperuz, capuz o antifaz, la tela que, colocada sobre un soporte cónico de cartón llamado capirote, otorga anonimato al penitente, y que en el habla jaenciana se denomina también capirucho; y la capa, que puede llevarse o no según establezcan las

distintas cofradías. Los nazarenos pueden ir alumbrando con una vela o cirio, cargar con una cruz o llevar algún elemento procesional como: banderas, guiones, varas de mando, bocinas, faroles, etc.

2) Las imágenes van colocadas sobre tronos, también conocidos como pasos, carros o carrozas. Estos tronos, de mayor o menor valía artística, son portados por hombres, llamados costaleros.

3) Bandas de música que interpretan marchas específicas de Semana Santa o bien melodías tristes -o no- procedentes de la música clásica o de tonadas populares.

4) Soldados romanos.

5) Hombre y mujeres que alumbran con una vela delante de las imágenes, vistiendo con ropa de calle, sin revestirse con túnica.

Conforme transcurra el s. XX, se irán adicionando elementos de variadísima índole a las procesiones: destacamentos militares, autoridades civiles y religiosas, penitentes cargados de cadenas y portando cruces, niños vestidos de primera comunión, etc. Las motivaciones de estas inclusiones hay que buscarlas en cada periodo histórico, porque las procesiones no son algo inmutable, inalterable, impermeable a la sociedad que les toca vivir, inmune a los avatares sociopolíticos, sino un organismo vivo y permeable que, como si tratase de un espejo, refleja una imagen especular determinada en cada época. Desentrañar estas motivaciones, conectarlas con la historia y cohesionarlas en un discurso académico es la finalidad perseguida en este capítulo.

Cuando a lo largo del texto haga referencia a una/s fotografía/s en concreto, la manera de citarla/s es abrir corchetes y hacer constar el/los documento/s fotográfico/s según su particular identificación alfanumérica.

### 3.1. Imágenes

Las imágenes religiosas son la razón de ser de las estaciones penitenciales, sin ellas no existe procesión, pues en torno a las tallas religiosas se articula el desfile pasionista. Las imágenes procesionadas en Jaén desde fines del XIX hasta 1978 no son exactamente las mismas, y ello por diversos avatares históricos, pues algunas fueron destruidas en los inicios de la Guerra Civil, otras desechadas por los propios cofrades por varios motivos: *ya* no les gustaba esa imagen al considerarla ligada a una *estética anticuada* que no les transmitía nada devocionalmente, se encargaba a un imaginero una nueva figura para incorporarla a la procesión pero ésta no *cuajaba* en el seno de la cofradía por razones estéticas y/o devocionales, o también se fundaba una cofradía que procesionaba imágenes o bien antiguas, procedentes de iglesias o de particulares, o bien talladas ex profeso.

Pero incluso en el caso de imágenes procesionadas ininterrumpidamente, desde el s. XIX hasta 1978, éstas han variado su apariencia externa en mayor o menor medida, pues, en virtud de las modas imperantes en los círculos cofradieros, cambian, evolucionan las formas de arreglar una imagen, esto es, de colocarles o no postizos naturales, potencias y coronas de orfebrería, mantos, sayas, túnicas, etc. Y además, también se producen variaciones en la policromía de las imágenes, pues la encarnación y pintura de los ropajes se

alteran al compás de los tiempos debido a repintes *caseros* o restauraciones, resultando éstas últimas más o menos afortunadas en virtud del encargado de realizarlas. Aunque esta evolución de la apariencia externa de las figuras religiosas no responde únicamente a caprichos cofrades, que un capricho y no otra cosa son en última instancia las modas, sino que trasluce los códigos morales de un segmento social en un periodo determinado, o bien, un proceso de mímesis hacia la Semana Santa de una ciudad en concreto por razones de peso específico social, político y económico y la presencia constante en los medios de comunicación.

### 3.1.a. Vestimenta de las imágenes

Las figuras religiosas son frecuentemente revestidas con ropajes para aumentar su carácter naturalista y su fuerza expresiva, intentando conseguir el efectismo de *estar vivas*, ya que esas ropas se mueven durante la procesión y se ondulan con la brisa o el viento. Esta costumbre arranca del s. XVIII, cuando el sentido teatral que el barroco imprimía a las representaciones artísticas empapa la Semana Santa. No obstante, esta práctica de vestir las imágenes con ropas de tejidos naturales arraigó con especial vigor en *las Andalucías* de las Edades Moderna y Contemporánea, ya que las escuelas de ensambladores e imagineros radicadas en esta zona geográfica, junto con las murcianas y levantinas, fueron más dadas, frente al resto de talleres peninsulares, a imprimir dinamismo y naturalismo a las tallas, contrarrestando la pesantez y estatismo que, a su juicio, tenía la estatuaria religiosa castellana.

#### 3.1.a.1. Cristos

Todas las figuras de Jesús procesionadas en Jaén han sido imágenes de madera o de pasta de madera, de bulto redondo con el cuerpo totalmente tallado, pero algunas de ellas no han sido mostradas públicamente tal y como las concibió el imaginero, sino que se las ha vestido con ropajes, lo cual ha operado una modificación en la percepción que la colectividad ha tenido sobre esas imágenes, pues las conocen y reconocen sólo revestidas, siendo inimaginable por intolerable, por ser atentatorio contra la mentalidad respetuosa/pacata del pueblo llano verlas procesionar *desnudas*, es decir, enseñando la anatomía de tronco y extremidades superiores e inferiores, aun cuando, la totalidad de las figuras jiennenses han tenido un perizoma o paño de pureza, bien tallado en madera o realizado con telas encoladas, no habiendo existido ninguna imagen con los órganos sexuales tallados(1).

Los Cristos solamente se han revestido con tres tipos de ropas: túnicas, faldellines o lo que podrían denominarse bandas de pureza. La túnica sería la vestidura larga y amplia, normalmente bordada artísticamente, que recubre el cuerpo de la figura. Estos bordados, semejantes en algunos casos a las vestiduras de las Vírgenes, se realizan en talleres de seglares o de religiosas, éstos últimos dentro de conventos, y que con hilo de oro y de plata logran dibujos geométricos, naturalistas, vegetales, etc, de gran fantasía. La banda de pureza(2) responde a una moral gazmoña decimonónica, pues esta banda de seda, blanca usualmente y bordada con hilatura áurea o argéntea, tiene una doble función: sirve para tapar pudibundamente parte del cuerpo de la imagen, ya que se consideraba una impudicia mostrar la idealizada anatomía de Cristo, y como era norma utilizarla en tallas de Jesucristo resucitado, servía asimismo para realzar con este tejido ricamente bordado la solemnidad de la escena(3). Esta banda de pureza fue utilizada solamente por la antigua efigie de Jesús Resucitado [L1, L2, L3, L4], quemada en julio del 36(4) y supone un reflejo fidedigno de las pautas morales detentadas por el pacatismo de la sociedad, por una estética ñoña espejo, a

finales del XIX y comienzos del XX, de *un catolicismo manifestado en el predominio de las pautas exteriores de conducta y por una religiosidad de practicantes más que de creyentes* (García de Cortázar, 1996: 543).

La imagen de Jesús de la Caída, de la cofradía de la Magdalena, aunque de talla completa, llevará túnica habitualmente [C,33, C28, C15, C24, C11], si bien en alguna ocasión será sacada sin ella [C37], pues esto dependerá del gusto de la Junta de Gobierno del momento. Esta túnica será de color granate, sintonizando con la tonalidad del caperuz y fajín de los nazarenos de la cofradía, y no llevará bordado alguno, no tanto por afectar humildad, sino porque esta cofradía fue fundada en 1945 en una populosa barriada de clases humildes, y no existirán, en el decurso del tiempo, fondos suficientes para bordar con hilatura de oro dicha túnica.

El Señor del Trueno era procesionado con faldellín [H1, H37], siendo éste blanco y bordado con hilatura dorada. El uso del faldellín será una característica de la estatuaria gótica que tendrá arraigo en épocas posteriores, pues esta prenda, que cubrirá pudibundamente las caderas de los crucificados y los muslos, tendrá una larga vigencia, que inclusive se mantiene en la actualidad, sobre todo en imágenes cristíferas de romerías.

La antigua efigie de Jesús Preso [H7] se recubría con una túnica de cola de terciopelo morado, sin bordado alguno, mientras que en la misma cofradía de las Siete Escuadras, la imagen de Jesús de la Oración en el Huerto [H10] se revestía con túnica con brocados de oro en pecho y bocamangas.

Nuestro Padre Jesús suponía, para el Jaén de la segunda mitad del XIX, el

rutilante astro alrededor del cual orbitaba la devoción cofrade, continuándose este fenómeno en el XX. Y por eso, en las fotografías tomadas a la talla de N. P. Jesús en la centuria decimonónica, y que fueron analizadas en el capítulo precedente en tanto en cuanto imágenes herededas de los códigos narrativos del grabado, la efigie del Nazareno viste una túnica acorde con ese acto especial de hacer una fotografía. N. P. Jesús recibía culto público en la iglesia conventual de la Merced, y en su capilla, vestía una túnica de diario, es decir, muy sobria tanto en calidad de tejido como de bordado, y sólo en ocasiones importantes, como su salida procesional en Semana Santa o en rogativa, vestía una túnica más lujosa. En 1848 el Gobernador de la cofradía, el Marqués del Cadimo, promovió la realización de una túnica esplendorosa, y cinco años después, en 1853, N. P. Jesús estrenará la nueva túnica, cuyo precio era de veinte mil reales, costeada mediante aportaciones privadas y suscripción popular. Esta túnica, realizada en Madrid y bordada con hilo de oro componiendo dibujos vegetales, fue la elegida para vestir a la imagen cuando Genaro Giménez, en 1859, fotografía a N. P. Jesús, con lo que se equiparaba el acto fotográfico con un acontecimiento de relevancia, poniéndole a la talla sus mejores galas. Higinio Montalvo reutilizará esta placa en 1862 con la finalidad de confeccionar el álbum fotográfico ofrecido a Isabel II [I100] con motivo de su viaje oficial a Jaén. E igualmente, Genaro Giménez usará la fotografía de N. P. Jesús tomada en 1859 para confeccionar en 1864 un tríptico devocional en el que el Nazareno, compartía espacio con el Santo Rostro y la Virgen de la Capilla [I13], llevando puesta la talla la túnica patrocinada por el Marqués del Cadimo, mas esta vestidura sería eclipsada por otra y preterida tres lustros más tarde.

La oportunidad de lanzar al mercado este tríptico fotográfico hay que enmarcarla en el contexto social y religioso de la ciudad a raíz de 1859. Ese año, en el que, recordemos, se fotografía por primera vez la imagen de N. P. Jesús, Jaén vivió un periodo de

climatología adversa. La extrema sequía que se sufría, en los prolegómenos primaverales, amenazaba con dar al traste las cosechas, por lo que a instancias del Obispado, en abril, una comisión mixta del Concejo Municipal y del Cabildo catedralicio, acuerda realizar rogativas públicas para suplicar a la divinidad las ansiadas lluvias. Los representantes eclesiales fueron los canónigos Julián Martínez y Manuel Muñoz Garnica, éste último, además profesor de Ideología y Religión del Instituto de Jaén, llamado a desempeñar un papel capital en la cristalización en la provincia de la corriente de pensamiento nacionalcatólica, sobre todo tras acceder a la silla episcopal en 1865 Antolín Monescillo, pues se formará un grupo de presión y de opinión pública, de tintes ultraconservadores, que encontrará acomodo en medios culturalmente desarmados, haciendo un flaco servicio a la necesaria estabilidad de una sociedad en transformación (Artillo, 1982: 431). Muñoz Garnica, que llegaría a ser Director del Instituto, dejaría huella en Jaén como vertebrador del nacionalcatolicismo(5):

"Eran los dos [el obispo Monescillo y el canónigo Muñoz Garnica], espíritus impregnados en las puras esencias de la tradición, polemistas ambos y defensores valientes, con la pluma y la palabra, de la España Católica, combatida fieramente en su época por las doctrinas disolventes del liberalismo, que fue la heregía [sic] cumbre del siglo XIX y fautor de todas las desventuras de la Iglesia y de la Patria" (Montijano; López Pérez, 1978: 80).

Durante el ejercicio de su episcopado jiennense, en 1869, fue elegido por la circunscripción de Ciudad Real diputado de las Cortes Constituyentes, ganándose a pulso en los círculos políticos fama de ultramontano:

"Sus intervenciones parlamentarias se hicieron famosas y fueron de

gran eficacia en la defensa de los derechos de la santa Iglesia, desconocidos y conculcados por los corifeos de la revolución, mereciéndole todo ello la fama de que goza como hábil dialéctico y apologista insigne de la Iglesia" (Montijano, 1986: 191).

Las imágenes de la Virgen de la Capilla y de N. P. Jesús fueron trasladadas a la catedral para celebrar ante ellas sendas fiestas votivas imprecando lluvia, dándose permiso para que la Novena en honor de N. P. Jesús tuviese lugar en el templo catedralicio dada la inminencia de la Semana Santa, para no tener que trasladar de nuevo la talla a la iglesia conventual de la Merced en un apretado margen de días. La noche del Martes Santo descargó un aguacero, por lo que hubo un júbilo generalizado entre la población, que se despertó alborozada:

"[...]*Multitud de personas salieron a las calles, unos llorando de alegría vitoreando a Jesús, otros haciendo salvas con escopetas y todos conmovidos y bendiciendo la misericordia de Dios. Muchas mujeres y hombres fueron a la plaza de Santa María y llevaron luces a las dos de la mañana, y llorando, le dijeron a Jesús mil ternezas, mostrando su impaciencia porque viniera el día para poder entrar a la Catedral y entregarse a las más vivas demostraciones de su devoción por Jesús*[...]" (Crónica recogida en López Pérez y otros, 2001: 872).

El Viernes Santo, la imagen procesional de N. P. Jesús partió de la iglesia del Sagrario catedralicio con un nutrido grupo de labradores cumpliendo promesa. El 22 de abril, la Confraternidad de Labradores, pidió a los cabildos municipal y eclesiástico permiso para ofrecer una solemne fiesta de acción de gracias, por el beneficio de la lluvia, a las imágenes de la Virgen de la Capilla y de N. P. Jesús. Y el tercer día de la Pascua de Resurrección se

celebró la solemnidad litúrgica, oficiada por el Obispo, y en la que fue expuesto el Santo Rostro, por lo que, en la catedral, quedaba compuesto el tríptico iconográfico que el avispado Higinio Montalvo, un lustro más tarde, traduciría en tríptico fotográfico [I13] con un envidiable olfato comercial, pues suponía pulsar la recentísima memoria colectiva de los jaeneros. De hecho, las benéficas lluvias no amainaron en todo el restante mes abrileño, cejando el 8 de mayo, día que fue aprovechado para devolver a las imágenes de la Virgen de la Capilla y de N. P. Jesús a sus respectivos templos, organizándose una procesión de traslado multitudinaria. Y al día siguiente, ya llevada la talla del Nazareno a la iglesia de la Merced, el polígrafo Muñoz Garnica, Canónigo Lectoral, predicó el sermón de la tradicional fiesta anual en honor de N. P. Jesús en un clímax de inusitada expectación, pues la afluencia de jiennenses era tal que hubieron de abrirse de par en par las puertas del templo para seguir la homilía desde la plaza, atraídos por el aura del *milagro*. Muñoz Garnica, sabedor de la inmejorable oportunidad de influir en unas mentalidades predispuestas, construyó un discurso que ejemplifica el ideario nacionalcatólico de ese periodo del XIX, pues en el Boletín del Obispado de Jaén, se plasmó en una crónica un resumen del sermón y una explicitación del programa del nacionalcatolicismo:

"[…]¿Qué sería de la religión, si quedara reducida a lo puramente espiritual. Las creencias y las costumbres acabarían juntamente con el culto exterior que es el que las vivifica, y hace duraderas. Bien conocieron esta verdad los que a fines del siglo XVIII pretendieron **destruir el catolicismo** en una **nación** vecina. Sus golpes se dirigieron a ridiculizar y suprimir primero las ceremonias que acompañan al culto exterior, y después les fue ya fácil derribar los templos y altares[...]No, no pueden subsistir nuestras creencias y sentimientos religiosos sin los signos, sin las ceremonias, en una palabra, sin el culto externo[...]Sobre las innumerables ventajas que proporciona al hombre individualmente el

culto externo, se toca la que de él reporta la sociedad. Él es que reúne a los hombres al pie de los altares sin distinción de clases y de naciones; el que les inspira esos sentimientos de fraternidad que de todos forma un solo pueblo; el que hace se conserve entre ellos el orden y la paz; y el que mejorando cada vez más las costumbres, la distribuye eficazmente a la verdadera civilización. Quitad el culto externo católico, desterrad esas manifestaciones públicas, y los hombres pasarían en breve a la indiferencia religiosa; de la indiferencia a la impiedad; de la impiedad a los crímenes más atroces; y cual las fieras de las selvas no conocerían otra ley que la de la fuerza acompañada del egoísmo[...]Y he aquí la razón por la que puede asegurarse que el culto externo primitivo formó la sociedad doméstica, el culto de la ley escrita la **sociedad nacional**; y el culto cristiano católico la sociedad universal de todos los pueblos y naciones[...]Sean dados mil parabienes a los habitantes de Jaén que habiendo comprendido esta verdad, se han mostrado tan celosos en dar una prueba pública de su fe y devoción en estas funciones religiosas que han consagrado a Jesús y María Quiera Dios que su ejemplo sea imitado por todos los pueblos para eterna confusión de los enemigos de nuestra religión santa!" (Boletín del Obispado de Jaén de 1859, número 66. Las negritas son mías).

En este marco de exaltación fervorosa se entiende el fulgurante éxito de ventas que tendría en 1864 el tríptico fotográfico comercializado por Higinio Montalvo [I13]. Y para dejar constancia de gratitud por la *milagrosa* intercesión de N. P. Jesús en el beneficio lluvioso, la Confraternidad de Labradores, ese año de 1859, encargó al platero Gerónimo León, con taller abierto en la calle Maestra, un ramo de espigas de plata para que, a modo de ofrenda, quedase siempre a los pies del Nazareno. Esta gavilla argéntea efectivamente sería colocada en la capilla de la imagen, siendo dispuesta en el frontal del trono durante la procesión del Viernes Santo, desde 1860 hasta 1936, cuando sería sustraída en los comienzos

bélicos. Este ramo de espigas se aprecia en la fotografía tomada por Higinio Montalvo en 1872 [I99], vistiendo la imagen la túnica donada por la Marquesa de Blanco Hermoso.

En septiembre de 1869, transcurrido un año del régimen nacido tras la Gloriosa, parte de los sectores más conservadores de la sociedad jiennense, para contrarrestar los efluvios revolucionarios, apuestan por reforzar el sentimiento religioso, cristalizado en N. P. Jesús, y la forma elegida es incrementar el ornato de su ajuar mediante la confección de una túnica aún más lujosa que la de 1853. La Marquesa de Blanco Hermoso, camarera de la imagen del Nazareno, encargará la vestidura de terciopelo engalanada con hilatura de oro a uno de los más renombrados bordadores granadinos, asumiendo ella la integridad del coste: 30.000 reales. Esta túnica, por expreso deseo de la comitente, quedaría reservada para las ocasiones más importantes, manteniendo la marquesa férreamente el control sobre la vestidura:

"[...]*Que ha de estar la expresada túnica* ***siempre depositada en la casa de la mencionada señora Marquesa de Blanco Hermoso*** *y por su fallecimiento en la de alguno de sus herederos o persona en quien los mismos deleguen, con tal que residan en esta capital, en cuyo caso darán conocimiento a la Ilustre Cofradía de su paradero para que ésta pueda disponer se le ponga a la Sagrada Imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno, a cuyo culto está dedicada, en las procesiones y fiesta principal. Reservándose el derecho además de que pueda concurrir una persona delegada de la referida señora Marquesa de Blanco Hermoso o sus herederos en los actos de colocación de la citada Sagrada Imagen y vestirla con la túnica para evitar, siquiera mientras esté nueva, que por la manera de fijar inadvertidamente la cera, lámparas y demás conveniente, sufra el manto detrimento*[...]*Que el depósito de la túnica a cargo de las personas de que se hace mérito en la condición anterior, no da derecho alguno a favor de las mismas para destinarla a otro uso al de que*

*sea vestida con ella la repetida sagrada imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno, cuya efigie es la que hoy se venera en la iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes de esta capital, porque a Ella única y exclusivamente se ha destinado, pero a cualidad de que siga teniendo culto público pues si éste cesara de dársele, ocultándose por consiguiente la sagrada imagen en alguna casa particular, aún cuando privadamente fuera venerada en ella u ocurrirse algún otro accidente imprevisto que contrariase la voluntad expresa de dicha señora Marquesa de Blanco Hermoso, donante, en cualquiera de estos casos la misma señora Marquesa o sus descendientes legítimos tendrán derecho a la propiedad y por consiguiente harán suya la túnica, disponiendo libremente de ella a su deliberación*" (A. H. P. J. Protocolo de Lorenzo de Bonilla y Alcázar. Legajo 7.408; fols. 485-490 v. Las negritas son mías).

El hecho de incluir en el documento notarial la hipótesis de que la imagen no recibiera culto público en su iglesia, y por tanto fuera escondida por los cofrades: "*pues si éste cesara de dársele, ocultándose por consiguiente la sagrada imagen en alguna casa particular*", muestra a las claras el recelo que desde los círculos más conservadores y católicos se tenía hacia la situación política emanada de la revolución del 68, pensando que podrían producirse estallidos anticlericales. Así, ya cité con anterioridad cómo durante la primera semana de septiembre de 1869, Jaén, haciéndose eco de otros rincones del país, vivió jornadas insurreccionales protagonizadas por los republicanos federales, adoptándose fuertes medidas represivas contra los revolucionarios, proclamando la autoridad militar en la provincia el estado de guerra y encarcelando a los líderes republicanos. En este contexto de efervescencia de las posturas más recalcitrantes religiosas, es donde se sitúa la galvanización de un nacionalcatolicismo que pugna ideológicamente en la brega parlamentaria de las Cortes Constituyentes del Sexenio Democrático, debate ejemplificado por el diputado republicano

Emilio Castelar, adalid de las posiciones del liberalismo laico y por el carlista Vicente Manterola, representando la postura católico-conservadora.

Para extender iconográficamente el magnificente aspecto de N. P. Jesús gracias a la túnica de la Marquesa de Blanco Hermoso, la cofradía encarga una nueva fotografía de la imagen a Higinio Montalvo, realizándola en 1872 [I99]. El 4 de mayo de 1884, resulta elegido un nuevo Gobernador en la cofradía de N. P. Jesús, en concreto Juan Carrillo, que para *ganarse* con rapidez al cuerpo de cofrades permite volver a fotografiar la imagen del Nazareno, recayendo el encargo en Genaro Giménez, el cual ya tenía experiencia en estas lides con la cofradía, como quedó demostrado al citar con anterioridad el acta de la correspondiente Junta de Gobierno (5 de mayo de 1884). Esta placa [I80] continúa a pies juntillas los códigos narrativos visuales decimonónicos heredados del grabado, mirando la efigie hacia la izquierda, estando colocada en su *carro triunfal*.

En el estío de 1885, Jaén padece el azote de una epidemia de cólera que, tras varios meses de actividad, dejó un luctuoso rastro de más de ochocientos muertos (Lara, 1994; Aponte; López Cordero, 2000). Tal era la virulencia del latigazo colérico, que el Ayuntamiento, ante la desesperación por no remitir los fallecimientos entre el vecindario, se atrevió a conculcar las disposiciones gubernativas que prohibían procesiones y manifestaciones populares en localidades infectadas por el cólera, acordando en septiembre:

"[...]*por unanimidad que se celebren rogativas públicas con las veneradas imágenes de Nuestro Padre Jesús y de la Santísima Virgen de la Capilla como es de costumbre y con objeto de implorar la Divina Misericordia se digne librarnos del terrible azote que experimentamos*[...]" (A. M. J.: L. A. C. de 19 de septiembre de 1885).

El 21 de septiembre se dan cita en la catedral ambas imágenes, trasladadas desde sus templos respectivos en procesión general, siendo envuelta la talla del Nazareno por una nube de devotos y en medio de un clima de exaltación religiosa que recuerda el pietismo medieval:

"[...]ante la bellísima y sacratísima imagen de Jesús Nazareno, a quien, como a la Virgen de la Capilla, profesa nuestro pueblo particular devoción, y a ellas recurre en todas sus aflicciones y calamidades[...]Describir el santo entusiasmo de este pueblo al aparecer la adorable imagen de Jesús en la puerta de La merced, sería vano empeño: hombres, mujeres, niños y ancianos, al impulso de una misma fe y de un mismo sentimiento, agrupábanse afanosos en torno del Divino Nazareno, y vertiendo abundantes lágrimas, todos en unánime concierto exclamaban de lo íntimo de su corazón: ¡Padre Jesús, misericordia!, ¡perdona, Señor!, ¡perdona a tu pueblo![...]Trasladadas las sagradas imágenes a la Santa Basílica, después de recorrer numerosas calles de la población, colocáronse en el presbiterio, donde permanecerán hasta que la Divina Justicia detenga el brazo de su rigor y aparezcan nuevos días de tranquilidad y bienandanza[...]" (Boletín Oficial del Obispado de Jaén, 1885: 310-311).

En noviembre había remitido la epidemia, y tras una prolongada estancia de cerca de dos meses en la catedral, la cofradía de N. P. Jesús, para magnificar los actos de traslado de la imagen a la iglesia de la Merced, acuerda una batería de medidas: celebración de cultos extraordinarios en honor del Nazareno, iluminación y ornato especiales en el templo, asistencia de la Capilla de Música catedralicia y de las bandas de música de la ciudad, para interpretar éstas últimas en la plaza de la Merced "música marcial", disparo de

cohetes y concesión del Obispado de cuarenta días de indulgencias para los asistentes a la fiesta de acción de gracias. Esta ola de devoción hacia N. P. Jesús explica que justo después de finiquitar las fiestas de acción de gracias en noviembre de 1885, el fotógrafo profesional Manuel Pez Ruiz, empuñara la cámara para retratar al Nazareno. Además, Manuel Pez había quedado solo al frente del estudio de fotografías desde octubre de ese año, porque su cuñado Genaro Giménez, que como es sabido fotografió la efigie del Nazareno en 1859 y 1884, había sido una de las víctimas de la epidemia de cólera, por lo que en el encargo de la cofradía a Pez Ruiz se unen dos factores, uno de índole técnica y otro emotiva: su estudio, compartido con Genaro Giménez hasta su deceso y que a partir de ahora regentaría en solitario, era el más moderno en cuanto a aparatos y procesos de revelado de la ciudad, y un familiar suyo -Genaro Giménez- falleció de cólera, por lo que tomar una fotografía de la imagen a la que se tenía como *salvadora* de Jaén, constituía un acto de gratitud.

La fotografía tomada por Manuel Pez [I55] varía respecto a sus predecesoras, puesto que la imagen es fotografiada de frente, incrementando la conexión visual con el contemplador de la placa, rompiendo totalmente con los códigos narrativos visuales decimonónicos heredados de los grabados y estampas. N. P. Jesús, vistiendo la excelente túnica regalada por la Marquesa de Blanco Hermoso, está aún colocado en su trono procesional, teniendo bajo sus plantas el *calvario* de corcho que o bien servía para clavar en él flores, pues al procesionar desde la catedral hasta la iglesia de la Merced el trono pudo llevar exorno floral, o bien simbolizaba el Gólgota, yendo el corcho *pelado,* sin flor alguna, como era costumbre en los cortejos pasionarios de la época. Esta procesión de vuelta a la Merced en loor de multitudes estuvo formada por la inveterada terna icónica de: Virgen de la Capilla, Santo Rostro y N. P. Jesús, añadiéndose la imagen de San Eufrasio. Los gastos de cera y de bandas de música de esta procesión triunfal serán sufragados por las arcas

municipales, pues no en balde, en 1885 gobernaban los conservadores de Cánovas, y una de las directrices conservatistas del sistema de la Restauración era la de acercar posturas con la Iglesia, pues la cuestión religiosa se convirtió en un surtidor de tensiones tras la aprobación de la Constitución de 1876, y una porción grande del catolicismo español se automarginará del régimen canovista, originándose un *desfase que perdurará durante la Restauración y que explica los conflictos planteados en el interior del mundo católico y en sus relaciones con el régimen político* (Montero, 1999: 63).

En los últimos meses de 1885, la Iglesia española, siguiendo pautas vaticanas, se desmarca de las tesis integristas e inicia un camino de mayor entendimiento con el sistema canovista de raíz liberal, pues ante el horizonte de las amenazas revolucionarias, el gobierno y la Iglesia coincidirán, por pragmatismo, para defender el orden social. Y en este ambiente se encuadra el que el Ayuntamiento costee los gastos ocasionados en la citada procesión, por el consumo de cera y por la contratación de bandas de música. Todo esto explica que, en el Jaén de finales de 1885, con la estrenada Regencia y al término de un calamitoso año en cuanto a salud pública, la fotografía que Manuel Pez le hizo a N. P. Jesús, se vendiera a mansalva y al precio de nueve reales, ya que estuvo comercializándose durante ocho años, hasta que se hiciera una nueva foto en la que figurara la imagen del Cirineo, incorporada para completar la escena evangélica desarrollada en la Vía Dolososa.

En consecuencia, las fotografías del XIX tomadas a N. P. Jesús responden a unos motivos sociopolíticos, siendo éstas empleadas como eficaces vehículos difusores de la imagen, actuando asimismo como poderosos afirmadores y reactivadores de la memoria colectiva, coadyuvando a perpetuar unos sucesos determinados vivenciados como situaciones extraordinarias por los jiennenses. Y en estas fotografías, la túnica lucida por el Nazareno nos

sirve de elemento-guía y nos aporta algunas claves históricas jiennenses.

**Notas**

1.- En el Renacimiento se esculpieron imágenes de Cristo mostrando toda su desnudez, siendo un ejemplo el *Cristo en la cruz* (1562) de Benvenuto Cellini, conservándose este crucificado de mármol blanco en el monasterio de El Escorial.

2.- Este nombre dado por mí, según entiendo, reflejaría bien el sentido de esta vestidura.

3.- Estas bandas de pureza, si bien en franco desuso en las figuras de Semana Santa, siguen empleándose en imágenes pertenecientes a cofradías de gloria, viéndose aún en algunas romerías.

4.- Estos restos de la antigua imagen del Resucitado fueron incorporados, en la década de 1990, al nuevo trono de Jesús en su Gloriosa Resurrección, siendo alojados en una capilla/hornacina del frontal delantero, religando la imagen actual con la primitiva, en un ejercicio ambivalente de tributar homenaje a la talla desaparecida y de reivindicar una antigüedad, en tanto corporación eclesial, de varios centones, pues la antigüedad es uno de los factores que más prestigio proporciona a una cofradía en los círculos de la Semana Santa. Esto significa elevar a la categoría de reliquias estos trozos, como si fuesen restos del cadáver de un santo o de algún motivo relacionado con la divinidad. En este aspecto es elocuente lo que escribía en 1990 el cronista oficial de dicha cofradía: *colocar las citadas **"reliquias"** en*

*un sitio digno dentro del altar retablo que se quiere realizar en la iglesia de San Ildefonso* (Fernández Hervás, 1990: 32. La negrita es mía).

5.- He seguido las directrices históricas marcadas por José Álvarez Junco en su obra *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX* (2001), a la hora de referirme a la corriente de pensamiento nacionalcatólica nacida en la centuria decimonónica y continuada en el s. XX. El profesor Álvarez Junco utiliza reiteradamente el término *nacionalcatolicismo* según la definición de Alfonso Botti, pues para este historiador italiano, el nacionalcatolicismo sería "la más típica entre las ideologías político-religiosas del catolicismo español desde el inicio del siglo XIX" y asimismo "un ambiente, una situación, una actitud, una mentalidad y un estado de ánimo" que estarían cimentados en "una peculiar visión de la historia española" (Álvarez Junco, 2001: 461).

### 3.1.a.2. Vírgenes

La postguerra civil va a marcar un punto de inflexión en la forma de *arreglar* las Dolorosas, de vestir las Vírgenes, tanto para recibir culto en sus altares en las iglesias como para procesionarlas. Las figuras que han de ser vestidas necesariamente son las imágenes de candelero, es decir, las que sólo tienen talladas rostro y manos, siendo el resto del cuerpo un armazón de madera. Hasta 1936 la tónica dominante será arreglar las Dolorosas con una fidelidad extrema a los usos y costumbres tradicionales [G36, G62, I71, I77, I78, J20], y en la inmediata postguerra, aún perdura esta estética, que podría denominarse ya arcaizante [H21], puesto que los cánones estéticos son otros: los importados de Sevilla.

Esta estética arcaizante se caracterizaba por colocar pelucas de pelo natural a las Vírgenes [J20] de manera que se les viera el flequillo. Las sayas, que son las túnicas específicas para figuras sagradas femeninas, tenían cuello alto, cubriendo la talla y dejando ver tan sólo la mascarilla. Alrededor de la cabeza se les colocaba una sobretoca que permitía visionar la efigie sólo de frente, impidiéndose la visión del perfil facial desde los laterales [I71], lo que le confería a las imágenes un aura de clausura, de misterio bizantino: se insinúa en lugar de mostrar claramente. El corazón atravesado por siete puñales, realizados en orfebrería (metal plateado), se situaban en centro del plexo solar, destacándose sobremanera. Todo esto imprimirá a las efigies un carácter hierático.

A partir de la Guerra Civil, conforme avanzan los años cuarenta, la forma de arreglar las Vírgenes evoluciona con celeridad sevillanizándose, adoptando los usos y costumbres hispalenses. Este fenómeno de mímesis se produce debido a la creciente influencia de los medios de comunicación en España: la prensa contiene una gran información fotográfica de procesiones de Andalucía, y el noticiario cinematográfico, el NO-DO, populariza la Semana Santa de diversas capitales españolas, sobremanera la de Sevilla, por lo que las procesiones sevillanas se convierten en un referente para Jaén, de forma que las cofradías jiennenses, en dos décadas, la de 1940-1950, se aprestan a cambiar sustantivamente sus desfiles pasionistas, que tienden a parecerse a las procesiones de la antigua Híspalis. Y dentro de este proceso de sevillanización, el primer aspecto afectado será la manera de vestir las Dolorosas: se abandona la estética arcaizante y se elige una más *moderna*, consistente en:

1) Dar mayor volumen y protagonismo al manto de las Dolorosas al montarlo sobre un pollero, que consiste en construir tras la efigie mariana un entramado metálico, a modo de parrilla o de malla, sobre el que reposa el amplio manto, que suele ser de terciopelo.

Así, el manto no quedará pegado a la imagen [I78], sino que apenas descansará sobre la efigie, produciéndose, al andar el trono, un airoso bamboleo del manto [H8, H12, I36].

2) No colocar la sobretoca formando visera sobre la cara de la imagen [G62], sino más atrás, para dejar libre la mascarilla de la figura [I58].

3) Abandonar paulatinamente la práctica de dejar a la vista la peluca en la cabeza de las Dolorosas.

4) Variar de situación el corazón con los heptapuñales de plata clavados, pues se tenderá a colocarlo más o menos encima del lado donde, hipotéticamente, iría el corazón de una persona.

Estas variaciones cambiarán notablemente el aspecto externo de las Dolorosas de vestir, de las imágenes marianas de candelero, en algunos casos tanto [J20], que darán la sensación de que la figura es otra, que la han cambiado [J14], por lo que, la memoria iconográfica que los cofrades más antiguos guardaban de *sus* imágenes, conformada por sedimentación cronológica, se verá truncada, debiendo procesar mentalmente el nuevo aspecto de esa advocación mariana.

#### 3.1.a.3. Santos y otras imágenes

La secular abundancia en Jaén de figuras de San Juan evangelista, motivará que haya una variedad de efigies del "discípulo amado", existiendo tallas completas e

imágenes de candelero, necesitando éstas últimas ser vestidas. El San Juan de la cofradía de N. P. Jesús, de factura dieciochesca [I54] procesionará con túnica y manto cruzado, ambos de terciopelo, verde y rojo respectivamente, los colores más identificatorios de la iconografía sanjuanista. En la misma cofradía, la efigie de Santa Marcela, popularmente conocida como la Verónica [I52], es una imagen realizada en 1883 en Valencia que se reviste con túnica y manto de terciopelo, dándole un aspecto judío el pañuelo a lo hebreo que lleva sobre la cabeza. Esta imagen es procesionada sosteniendo entre las manos un lienzo con el motivo iconográfico de la Santa Faz(1).

En 1941, la cofradía de la Vera Cruz intenta recomponer su estragado patrimonio imaginero a base de préstamos de efigies de diferentes cofradías, y buena prueba de ello es el tema de la *Deesis* (crucificado flanqueado por San Juan y María), que se compone en un trono. La imagen de san Juan [H21] lleva túnica y capa de terciopelo, y es una figura de talleres valencianos hecha en la década de 1920 que se conservaba en Úbeda. Este mismo San Juan procesionará, a partir de 1970, en la cofradía de la Magdalena.

Hemos constatado que en Jaén procesionarán bastantes imágenes realizadas en talleres valencianos, y esto se explica por la actuación compartida de varios canónigos de la catedral jiennense, oriundos de aquella zona, así como por la designación, como obispo de Valencia, de Antolín Monescillo, el campeón del nacionalcatolicismo del Jaén decimonónico, que en 1877 abandonó la capital del Santo Reino para regir la archidiócesis de Valencia. Este binomio canónigos-obispo originó que se estrecharan los lazos entre ambas geografías, por lo que lloverán los encargos estatuarios a los talleres valencianos entre el último tercio del XIX y las cuatro primeras décadas del XX, pasando a un segundo plano los círculos artísticos andaluces, léase granadinos y sevillanos. Mas cuando arranque el decenio de 1950, la

imparable andalucización -valga el neologismo- de la Semana Santa jiennense, focalizará los encargos imagineros y de enseres procesionales en la Baja Andalucía. El muestrario de estas efigies valencianas es amplio [C12, E28, G4, G45, H7, H10, H20, H21, I52, I118 -el Cirineo-].

**Notas**

1.- A fuer de ser exactos, el tema iconográfico de la Santa Faz es análogo, pero no idéntico, al del Santo Rostro. Una Santa Faz es una representación artística de la cara estampada por Cristo en el lienzo que le acercaron para enjugarse el sudor y la sangre camino del Gólgota, por lo que aparece pintada o esculpida la cara de Jesucristo, mirando de frente. El Santo Rostro es el icono/*reliquia* guardado en la catedral de Jaén, y como icono bizantino, tiene las peculiaridades que caracterizan a esta pintura, por lo que, en puridad, sólo deben considerarse Santos Rostros las copias fidedignas del original venerado en el templo jiennense.

### 3.1.b. Ajuares y postizos de las imágenes

En el s. XVIII, la búsqueda de una mayor humanización de las imágenes, sobre todo en la geografía andaluza, impone la moda de aplicar postizos a las figuras sacras y de adornarlas con un surtidísimo ajuar, que va desde joyas donadas por familias de la aristocracia hasta elementos realizados ex profeso por plateros como coronas, corazones atravesados por dagas, potencias, casquetes rematando los brazos de las cruces, etc. Los

postizos serán: pestañas que realzan la turbada y desconsolada mirada de las efigies, lágrimas que resbalan por la mejilla de las Dolorosas y pelucas de pelo natural tanto para Cristos, Vírgenes y santos. El ajuar de alhajas y orfebrería será utilizado ininterrumpidamente en las imágenes pasionistas, no tanto las pelucas postizas, que, con la excepción de una efigie específica, la de N. P. Jesús, serán arrumbadas en las cajoneras de las sacristías y fabricanías por tacharse propias de una estética arcaizante.

#### 3.1.b.1. Cristos

En cuanto a las pelucas, éstas menudearán hasta la Guerra Civil, pero en la década de los cuarenta solamente la tendrá, continuando hasta la actualidad, la imagen de N. P. Jesús. La cofradía de las Siete Escuadras mantendrá como constante el uso de pelucas de pelo natural para sus imágenes, poseyéndolas todos los pasos [H1, H7, H10], pero como estas figuras serán quemadas en los inicios guerracivilescos, las que las sustituyan ya no serán adornadas con postizos capilares.

El Señor del Trueno [H1, H37] constituirá un ejemplo de imagen que busca adrede una estética arcaizante, entresacada del gótico, emparentándose iconográficamente con la figura del Cristo del Remedio de las Ánimas de Córdoba, que continúa en los tiempos actuales procesionando como el antiguo Señor del Trueno: con peluca, faldellín y un sudario triangular pendiendo de la cruz [H37]. En la imagen jiennense, este sudario, cortado triangularmente y que pendía del travesaño de la cruz, era de la misma tela blanca que el faldellín, teniendo idénticos dibujos bordados con hilo de oro. La peluca, "el pelucón", daba una impactante sensación de teatralidad cuando era balanceada por el viento.

Nuestro Padre Jesús es una efigie que, aun teniendo la cabeza tallado el cabello, desde en XVIII llevó puesta una peluca de pelo natural, tanto en su capilla como cada vez que era sacada en procesión, debiendo la cofradía, en 1833, sustituir la peluca habitualmente utilizada por encontrarse estropeada, por lo que urgía "*componer la melena del Señor*" (L. A. C. N. P. J. N. de 31 de agosto de 1832), encargándole a un barbero "*que si casualmente se hallaba coyuntura de una persona robusta que se cortara el pelo, lo adquiriese*" (L. A. C. N. P. J. N. de 8 de julio de 1833). En marzo de 1873, un barbero hace una nueva peluca para N. P. Jesús a base del pelo ofrecido a la cofradía por una persona en calidad de promesa, negándose el barbero a cobrar un solo duro. Esta fecha de marzo de 1873 no es casual, ya que un mes antes, en febrero, se había proclamado la I República, y la llegada de este régimen conmociona los sectores del nacionalcatolicismo, acaudillados en Jaén, como es sabido, por el obispo Monescillo, quien incrementa su intransigencia a través de su celo pastoral, pues en 1873 publica una obra que fue muy difundida y aplaudida por los sectores ultraconservatistas, zahiriendo el liberalismo, el sufragio universal, la democracia, el racionalismo y espíritu crítico, etc., siendo una perla ideológica la siguiente:

"No hay operación más cruenta que las matemáticas aplicadas a la moral y a la política. tres hombres y dos hombres son cinco; más tres labriegos y dos letrados no son cinco letrados ni cinco labriegos[...]El intento de sacar la razón, el derecho y la justicia de la urna en que se encierra el mayor número de sufragios, sobre irracional es **subversivo de la moral** y del buen sentido" (Artillo, 1994: 169-170. Las negritas son mías).

La campaña de virulentos ataques contra el pensamiento republicano, orquestada por Monescillo y sus seguidores, permeó y "alentó a los sectores o grupos sociales más reaccionarios" (Artillo, 1994: 170), sumándose a ella, en la medida de sus posibilidades,

los dirigentes cofrades, cuyo margen de actuación se limitará a adecentar el aspecto de la imaginería procesionista, para contrarrestar con un plus de devoción hacia las imágenes los *furores revolucionarios*. Y en este contexto se entiende la rápida confección de una nueva peluca para N. P. Jesús, con la que aparecerá en la fotografía que haga Manuel Pez en 1885 [I55]. Esta alianza entre la cofradía más pujante de Jaén y las elites eclesiásticas se evidencia en mayo de 1873, cuando es elegido Gobernador de la cofradía de N. P. Jesús Manuel Muñoz Garnica, el canónigo lectoral que, junto al obispo Monescillo, dirigirá los hilos del discurso nacionalcatólico en Jaén. Muñoz Garnica, que permanecerá en el puesto de Gobernador hasta 1876 (año en el que muere), logrará la elección para tan alto cargo cofrade al poco de haberse proclamado la I República, buscando con ello dirigir los designios de la cofradía en tan procelosos tiempos, y teniendo el detalle de predicar gratis la Novena de ese año al igual que la del siguiente.

En todos los documentos fotográficos del XIX [I13, I55, I80, I99, I100] la efigie del Nazareno llevará pelucas de pelo natural con tirabuzones, pero estas matas capilares con ondas serán desechadas a raíz de 1904, con motivo de una restauración de la imagen de N. P. Jesús, llevando desde entonces pelucas con el pelo alisado y sólo con suaves ondas [I51, I61, I62]. La realización de la *melena* de N. P. Jesús será encomendada por la directiva de la cofradía, en 1951, a una peluquera de Jaén "para que arreglara la cabellera de Ntro. Padre Jesús Nazareno, que manos inexpertas habían achicharrado, materialmente hablando, con una inadecuada permanente" (Aragón, 1992: 38) (1).

Continuando con la imagen de N. P. Jesús, ésta, al menos desde el s. XIX, tiene colgadas un par de llaves de un brazo pendiendo de una cadena. El origen de estas dos llaves de plata se sitúa en la leyenda piadosa elaborada artificiosa y sibilinamente en el s.

XVIII, la cual, atribuía a la efigie del Nazareno la *milagrosa* curación de los apestados que guardaban cama en el lazareto de la calle Juan Izquierdo, durante la terrorífica epidemia pestífera de 1681, y que como ya comenté con antelación, es, documentalmente hablando, una atribución milagrosa a toda luces falsaria, pues no existió rogativa de salud pública protagonizada por N. P. Jesús, sino por la Virgen de la Capilla. Pero el caso es que prendió en la colectividad ese *milagro* del Nazareno, y dicha pareja de llaves, en los siglos XVIII y XIX "ya se ofrecían como un elemento devoto que muchas personas solicitaban para tenerlas en la cabecera del lecho en los momentos de grave enfermedad o agonía" (López Pérez y otros, 2001: 167), pues el permanente contacto de las llaves con el Nazareno las cargaba de poder curativo a ojos de los devotos, y dicha fama de ser un remedio portentoso corrió como la pólvora por España, pues no en balde Isabel II, con motivo de dos de sus partos, las solicitó a la cofradía, estando las llaves-símbolo de N. P. Jesús en la cámara real rodeadas de reliquias de santos en 1864 (L. A. C. N. P. J. N. de 11 de febrero de 1864) y el 24 de enero de 1866 (pedidas el 30 de noviembre de 1865), fechas de los nacimientos respectivos de la infanta Eulalia y del infante Francisco Leopoldo. Dichas llaves pueden verse en la totalidad de la documentación fontal fotográfica del s. XIX de N. P. Jesús [I13, I55, I80, I99, I100], y por supuesto del s. XX.

La imagen de N. P. Jesús, además de las llaves-símbolo, tiene colgado el escudo de la ciudad de Jaén en señal de agradecimiento por el cese de una epidemia de cólera en 1834, la cual apareció en la ciudad en mayo de ese año, "sumándose a un periodo de crisis de subsistencias y falta de trabajo para los jornaleros" (Fernández García; López Cordero, 1998: 192). Esta epidemia, que asoló España entre 1833 y 1835, fue la primera del XIX que hizo funesto acto de presencia en Jaén, que se había librado hasta entonces de los diferentes azotes que había sufrido la nación, y "las escenas de pánico surgieron en cuanto se supo que

el cólera había entrado en la región" (Aponte; López Cordero, 2000: 101), por lo que la Iglesia, llevando la batuta, movió sus fichas y, en conjunción con el Cabildo Municipal, las imágenes de la Virgen de la Capilla y de N. P. Jesús, fueron conducidas en procesión de rogativas a la catedral para implorar el auxilio celestial. Las actas de la cofradía de N. P. Jesús ilustran acerca del pánico que hizo presa en la ciudad y las consiguientes muestras de una emotividad desgarrada ante la efigie del Nazareno una vez sacada en procesión de rogativas:

"[...]*el grito general de sentimiento al ver salir por la puerta de la Iglesia del Convento de PP. carmelitas Descalzos la Ymagen milagrosa de N. P. Jesús Nazareno, pues todos a una voz clamaron ¡Padre mío misericordioso! ¡tened compasión de nosotros! ¡Aplacad la ira de vuestro eterno Padre justamente irritado contra nosotros por nuestros pecados! ¡Misericordia, misericordia Señor! ¡Úsala con nosotros como otras veces la habéis usado con nuestros padres!*[...]*Tales súplicas exaladas de lo íntimo de los corazones, que se desahogaban en llanto al mismo tiempo, no pudieron menos de causar una gran emoción en los referidos Ilmos. Cabildos* [eclesiástico y municipal], *que también inundados en copiosas lágrimas quedaron por mucho tiempo como estáticos y dieron lugar de desahogo para súplicas a un pueblo tan religioso*[...]*Continuó después la procesión por la estación acostumbrada de la calle del Obispo y plaza de Sta. M¯ hasta la Sta. Yglesia Catedral, y en su tránsito no se oían más que los mismos gemidos y peticiones de unos, que ya habían visto perecer a sus padres, esposos, hijos, parientes o amigos, y otros que a cada momento temían ser víctimas de tan terrible contagio, pues les constaba lo habían sido en aquel momento algunos a quienes la mañana del mismo día vieron buenos y ya estaban enterrados*[...]" (L. A. C. N. P. J. N. de 5 de mayo de 1835).

Al término de la epidemia, que afectó a la urbe y a su término municipal pocos meses, el cólera había segado la vida de tres centenas de jiennenses, lo cual, sumado a los graves sucesos de la década de 1830 tales como guerra (la carlistada), estallidos revolucionarios, crisis de subsistencias y efectos devastadores de la desamortización de Mendizábal en los jornaleros, ocasionarían un crecimiento demográfico negativo y la inevitable aflicción de la población jaenera (Aponte; López Cordero, 2000: 101).

La cofradía de N. P. Jesús, en abril de 1835, abre una suscripción pública para allegar fondos y costear el escudo de la ciudad que labraría un platero local. La Junta de Gobierno planeó minuciosamente el solemnísimo acto de colocación del escudo de plata, asistiendo representantes eclesiales y municipales, y se cuidó mucho el detalle de que, en el futuro, se asociasen dos *milagros* por medio de elementos simbólicos: el *milagro* de la epidemia de peste de 1681 representado por las llaves-símbolo y, la *milagrosa* intercesión para darle la puntilla a la epidemia de cólera morbo de 1834, cuyo elemento simbólico será el escudo de la ciudad: "[...]*hacer el referido medallón para ponérselo al Señor por monumento para las generaciones venideras como lo tiene con las llaves del Hospital de tiempo inmemorial*[...]" (L. A. C. N. P. J. N. de 5 de abril de 1835). Para que no cupiera duda acerca del sentido del escudo de la ciudad, se grabó en el anverso la inscripción:

"*GLORIA, HONOR Y ALABANZA A JESÚS EN ESTA MILAGROSA YMAGEN, PORQUE ENFERMA ESTA CIUDAD SANÓ SUS MALES EN LA EPIDEMIA DE CÓLERA MORBO, AÑO DE 1834. ASÍ LO PUBLICA SU YLUSTRE COFRADÍA Y PARA SU MAYOR VENERACIÓN Y PARA QUE LAS GENERACIONES ADMIREN SUS GRANDES Y CONTINUAS MISERICORDIAS PONE EN SUS SAGRADAS MANOS ESTE PIADOSO MONUMENTO HOY 3 DE MAYO DE 1835*".

Y en el reverso, el escudo tiene grabado este texto:

"*AFLIGIENDO A ESTA CIUDAD DE JAÉN LA EPIDEMIA DEL CÓLERA MORBO, TODOS EN GENERAL CLAMARON A ESTA MILAGROSA Y SAGRADA YMAGEN DE JESÚS NAZARENO Y LOS YLUSTRÍSIMOS CABILDOS ECLESIÁSTICO Y SECULAR LO LLEVARON EN ROGATIVA PÚBLICA EL DÍA 26 DE JUNIO DE 1834. SALIÓ DE ESTE CONVENTO Y EL PUEBLO QUE LO ESPERABA LE ADORA CON FERVOR, LE RUEGA CON SUS LÁGRIMAS Y LE SIGUE HASTA LA SANTA YGLESIA CATEDRAL DONDE SE CONTINUARON LAS DEVOTAS ROGATIVAS. DESDE LUEGO SE NOTÓ ALIVIO Y DECLINÓ LA ENFERMEDAD, EXTINGUIÉNDOSE EN BREVE ESTE AZOTE HOMICIDA DEL CIELO. ASÍ CONSTA EN LAS ACTAS DE ESTA COFRADÍA DE LOS AÑOS DE 1834 Y 1835*".

Pues bien, durante la centuria decimonónica, se amasa una identificación de N. P. Jesús con Jaén, cuyo aglutinante son dos intervenciones milagrosas, liberando a la ciudad de los cepos mortales de las epidemias de peste y de cólera morbo. Así, en una de las fotografías del XIX, la imagen del Nazareno aparece con todos sus atributos-símbolos de poder local: las llaves, el escudo y las espigas [I99], por lo que decir Jaén es decir N. P. Jesús y viceversa, repitiéndose esta conjunción cívico-religiosa-simbólica en el s. XX [I102].

Entre el ajuar de N. P. Jesús figurarán varias coronas espinadas de plata labradas en el XIX y XX. En 1858 se hace una corona de espinas con aspecto de juncos entrelazados y *"ligera"*, para que no lastimase la policromía de la talla [I100], que aparece en las demás placas del XIX [I13, I55, I80, I99]. En 1903 se hizo una corona de espinas nueva

[I102], y otra, de plata sobredorada, junto con unas potencias, en 1941.

La cruz que la efigie de N. P. Jesús lleva puesta en las fotografías de Genaro Giménez [I80, I100] y de Higinio Montalvo [I99] data de 1833, siendo de madera chapada en nogal y con embutidos de caoba, debiéndose los remates argentíferos a un platero de la ciudad. Mas esta cruz será sustituida en 1879 por otra mucho más lujosa, producto de la donación, por una curación *milagrosa* de N. P. Jesús en la persona de Ana Josefa López de Mendoza y Muñoz Cobo, que en 1886 heredaría el título de Marquesa de Blanco Hermoso. Su madre fue quien, en 1869, costeó de su peculio la túnica de N. P. Jesús, y su hija, camarera de la imagen del Nazareno desde 1873, el año del advenimiento de la I República, tras sufrir un aparatoso accidente en 1877 viendo pasar la procesión del Corpus, pues se hundió y precipitó a la calle el balcón desde el que ella, junto con otras personas veían la procesión sacramental, hizo la promesa de donar a la figura de N. P. Jesús una nueva cruz si la sanaba de sus graves heridas. Y como la futura Marquesa de Blanco Hermoso se restableció totalmente, cumplió con lo dicho y encargó una soberbia cruz en Valencia, en el taller de Timoteo Xerri. La cruz, de palosanto y apliques de bronce sobredorado, fue expuesta al público en Valencia durante los días 15 y 16 de marzo de 1879 en el salón de Juntas de la Real Iglesia del Milagro, bendiciéndola el arzobispo Antolín Monescillo, obispo de Jaén hasta 1877, quien, revestido de pontifical, concedió ochenta días de indulgencia para cada acto de devoción practicado ante dicha cruz. En la fotografía de Manuel Pez tomada en 1885 [I55], ya aparece N. P. Jesús cargando con tan lujosa cruz. A partir de entonces, en cada salida procesional de los s. XIX y XX, la imagen del Nazareno llevará ese *lignum crucis*.

Dentro del ajuar de orfebrería de los Cristos, será una constante en estas tallas el uso de potencias de metal plateado o sobredorado, simbolizando los rayos que irradia la

figura divina de Cristo. Aparecen en dos documentos fontales fotográficos del XIX [I101, I102] y en múltiples del XX [C36, G11, G25, G76, G86, G87, H24, H32, H34]. La cruz será adornada con remates o casquetes igualmente argénteos o auríferos en el XX [C11, C21, C35, G60, G88, H35].

**Notas**

1.- Respecto a la laboriosa tarea de confeccionar la peluca de N. P. Jesús, Arturo Aragón Moriana (1992) aporta un texto sabrosísimo al relatar cómo un peluquero-cofrade, hijo de la peluquera-cofrade que realizara la peluca en 1951, hace su trabajo, refiriéndose siempre a la peluca de N. P. Jesús: "[...]Para la correcta conservación de la cabellera, es necesario varias veces al año lavar, marcar, secar..., así como aplicarle bálsamos especiales para conservar la elasticidad, que de lo contrario [el cabello] se endurecería y se volvería quebradizo" (Aragón, 1992: 38).

### 3.1.b.2. Vírgenes

Uno de los elementos característicos de las Dolorosas será el corazón de metal plateado atravesado por siete puñales, al que ya he hecho referencia anteriormente, usado a lo largo del s. XX [ G62, G77, H21, J3, J20, J22, J29], sustituido en ocasiones por una sola daga de plata que se *clava* en la zona del corazón [G68, H17, I84]. La corona metalífera será otro distintivo de las Vírgenes, recurriéndose a este objeto realizado en talleres de orfebrería en

todo el segmento cronológico del XX [B8, C25, C40, G58, G68, G77, H17, I84, I85, I98, I116, J3, J20, J22, J25, J29, K6, K15]. En las manos, las imágenes llevarán asiduamente pañuelos de encaje y rosarios [G50, G77, I71, I84], así como una corona de espinas [K13, J3]. El ajuar acumulado por las diferentes advocaciones marianas alcanzará en alguna ocasión proporciones considerables, estando constituido por un surtido elenco de joyas y de múltiples rosarios, más o menos lujosos, que serán elegidos para ponérselos a la efigie en función de los gustos de las camareras o de si los rosarios fueron donados por alguna de ellas o por sus familiares y allegados.

### 3.1.c. Imágenes desaparecidas

La antigua efigie de Jesús Resucitado, destruida en 1936, era una imagen manierista o en todo caso, de inicios del XVII. De esta talla sólo se conservaron las manos, mutiladas al faltarles varios dedos, y la mascarilla(4), con grandes pérdidas de la policromía. La imagen, ataviada con la anteriormente mencionada banda de pureza [L1, L2, L3, L4](5), sostenía en una mano un lábaro, un estandarte que lucía el monograma de Cristo, pues en la iconografía de Jesús tras su Resurrección, es una constante representarlo con esta insignia, símbolo de poder de los emperadores romanos y que será cristianizada conceptualmente. En 1952 se realizará una nueva talla de esta tipología [L6, L8], pero será retocada en 1956 [L5, L7], ya que los dirigentes cofrades no quedaron satisfechos con la imagen original, que consideraron basta, amazacotada y excesivamente grávida, por lo que ordenaron modificarla y *adelgazar* su silueta a otro escultor, consistiendo la reforma en el "estudio anatómico de toda la escultura menos la cabeza: desbastar el sudario, suprimiendo en la parte superior algunos pliegues, y policromarlo nuevamente en su totalidad" (Palomero; García, 1988: 131).

La primitiva imagen de Cristo en su Ascensión llevaba colgando en ambos hombros el sudario [L8], mientras que la retallada sólo lo llevará en uno [L7].

En 1949 la cofradía de la Magdalena incorpora la imagen, de un taller valenciano, de Jesús de la Caída [C12, C15, C28, C33], respondiendo la iconografía al Nazareno que, con la cruz a cuestas camino del Calvario, flaqueándole las fuerzas, cae y apoya la rodilla en el suelo para volver a levantarse. Esta figura, de talla completa, fue procesionada solamente hasta 1955, puesto que debido a su parva calidad artística, los dirigentes cofradieros decidieron cambiarla por otra, que saldría en la procesión desde 1956 [C11, C24], salida de la gubia de un taller granadino, amoldándose esta efigie más a los gustos de la Junta de Gobierno, por lo que se optó por una imaginería de estilemas de la escuela andaluza, considerada más acorde con la sensibilidad jaenera.

El Cristo de la Vera Cruz, cuyo sobrenombre era El Señor del Trueno [H1, H37], fue una efigie destruida en 1936 que nucleó a los labriegos jiennenses. Era una de las imágenes titulares de la cofradía de la Vera Cruz, también conocida como de las Siete Escuadras, radicada canónicamente en la parroquia de San Ildefonso. Este crucificado, de finales del XVI o comienzos del XVII, recibió tan tronitonante apelativo como consecuencia de una procesión de rogativas realizada en 1825. En marzo de 1825 la ciudad padecía una feroz sequía, y la Virgen de la Capilla, asimismo venerada en San Ildefonso, fue trasladada en procesión general a la catedral para celebrar un novenario suplicando el envío de lluvias (Lara, 1994: 195). De hecho, esta sequía era arrostrada desde 1824, año en el que se hicieron rogativas públicas a N. P. Jesús y la Virgen de la Capilla, y en 1825, la combinación sequía y plaga de langosta causó pérdidas cuantiosas al agro jaenero (López Cordero; Aponte, 1993: 122).

Y para intentar paliar la falta de agua, se organizó entre las instancias eclesiales y municipales una procesión para que la imagen del Cristo de la Vera Cruz, el domingo 13 de marzo, fuese paseada por diferentes calles de la ciudad. Rafael Ortega Sagrista (1968) recoge la tradición oral de lo acontecido en el inicio de la referida procesión, pues nada más cruzar el Cristo de la Vera Cruz la puerta de San Ildefonso, se escuchó un tremebundo trueno"[...]seco y metálico, desgarrador, [que] arrancó de las nubes las primeras gotas gruesas y pesadas. El chaparrón se inició repentino, y entre voces de ¡milagro! y plegarias de gratitud, la procesión, desordenada, volvió a la iglesia[...]" (Ortega, 1968: 72). Desde entonces, el Cristo de la Vera Cruz fue conocido a nivel popular como El Señor del Trueno, en recuerdo del estruendo de aquel relámpago que dio comienzo a un aguacero. Por este motivo, entre los labradores, afincados muchos de ellos en la collación de San Ildefonso, creció como la espuma la devoción hacia esta imagen, tenida por *milagrosa* al proporcionar lluvia. Y esta vinculación de los labriegos con El Señor del Trueno, explicitada acompañando los campesinos la efigie del crucificado a lo largo del itinerario pasionista, se verifica en una fotografía de 1917 [H1], pues aparece en primer término un hombre de edad avanzada con un pañuelo atado en la cabeza, signo inequívoco de la vestimenta cotidiana empleada por los labradores jiennenses, porque de hecho ha quedado asociada a un elemento del traje folklórico jaenés.

La cofradía del Yacente y Soledad, fundada en 1556, se fusionó en el s. XVIII con la cofradía de la Vera Cruz, también conocida, como he dicho antes, como de las Siete Escuadras, y realizaba su estación penitencial desde San Ildefonso. La efigie de la Magdalena [K7] era una imagen de candelero, es decir, que sólo tenía talladas cabeza y manos, siendo el cuerpo el armazón de un maniquí, recubriéndose la figura con vestiduras, identificándose

iconográficamente por llevar en la mano un cáliz, con el que, simbólicamente, recogería la sangre/vino (desde un punto de vista eucarístico) que mana del costado abierto de Jesús tras la lanzada en la cruz. Esta efigie, junto con otras cuantas, sería quemada en 1936, relatando Ortega Sagrista (1968) cómo el suceso fue teñido de una especie de *castigo divino*:

"[...]la congregación de la Vera Cruz fue una de las más castigadas, al destrozar todas sus imágenes veneradas, excepto las figuras de Pilatos y de los judíos, que, por lo visto, como enemigos del cristianismo, merecieron ser respetadas. Las imágenes de Cristo, la Virgen, San Juan, San Pedro y la Magdalena fueron echadas en la batea de un camión y llevadas a la Granja Agrícola, donde los refugiados de Espejo, Porcuna, Castro del Río y otros pueblos las utilizaron de combustible para guisar. El humo del barniz y pintura estropearon el sabor de la comida, que además les sentó mal, por lo que entre aquellas gentes, **no descreídas del todo**, surgió el rumor de que se trataba de un justo castigo de la Providencia a su desvergüenza[...]" (Ortega, 1968: 84-85. Las negritas son mías).

La cofradía del Yacente y Soledad, asimismo denominada del Santo Entierro, procesionaba el Viernes Santo, y además de la citada efigie de la Magdalena, salían otras imágenes, así como un paso alegórico: el de la Cruz Desnuda [K7], cuyo orden procesional era inmediatamente después de la Magdalena. Este paso simbolizaba el dramatismo reinante tras el descenso de Cristo del *lignum crucis*, pues su cuerpo yerto estaba dentro de la urna, representando esta escena el Cristo Yacente [K3]. La alegoría de la Cruz Desnuda se realizaba utilizando la cruz del Cristo de la Vera Cruz, El Señor del Trueno, pues la imagen había sido desenclavada tras su estación de penitencia del Jueves Santo, y se le ponía al travesaño un sudario blanco "muy rizado y encañonado, y lazos de seda violeta en los clavos" (Ortega, 1968: 84). Al perecer en la hoguera El Señor del Trueno, obviamente, se perderá su

cruz, y este interesante paso alegórico nunca sería recuperado en Jaén.

Otra efigie de la Vera Cruz era el paso de Jesús Preso [H7], formado por una imagen de Jesucristo vestida con túnica, teniendo atadas las manos con un cordón dorado, de cuyos cabos, tiraban con fuerza dos figuras de sayones o *judíos*, como se les decía popularmente a estas figuras decimonónicas, realizadas en talleres valencianos por artesanos falleros que, eventualmente, trabajaban reconvirtiéndose en *artistas imagineros*, por lo que su calidad estatuaria era escasa, y sus facciones cuasi caricaturescas, estando más cerca de los *ninots* que de la imaginería procesional.

El Cristo Yacente [K3], ya mencionado antes, fue también pasto de las llamas en el 36, mas de su efigie no nos quedan testimonios gráficos en los que la efigie se aprecie de cerca, disponiendo sólo de fotografías en las que la figura se adivina dentro de la urna.

En 1942, para sustituir al antiguo Señor del Trueno, la cofradía encarga al escultor toxiriano Jiménez Martos una nueva imagen del Cristo de la Vera Cruz [H14], tallándose en su taller de Torredonjimeno (Jaén), procesionando por primera vez en la Semana Santa del año siguiente y por última en 1949, ya que no terminó de gustar a la Junta de Gobierno y "además, la pintura del Cristo se torció y enrareció de tal manera que la encarnación adquirió un color de cántaro muy feo" (Ortega, 1968: 89). Esta desafortunada efigie del Cristo de la Vera Cruz fue regalada a la parroquia de Valdepeñas de Jaén, "donde fue bautizado el capitán Cortés, héroe del santuario de Nuestra Señora de la Cabeza" (Ortega, 1968: 94), donación que hay que entenderla en el marco de unas excelentes relaciones entre la cofradía y la Guardia Civil, porque en 1943, el Instituto Armado fue nombrado Hermano Mayor de la Virgen de los Dolores de la Vera Cruz, lo cual le reportaría a la cofradía una

época de esplendor, prosperidad y boato desconocidos en Jaén como luego analizaré a su debido tiempo. Y este apuntalamiento de la Vera Cruz como cofradía adicta al régimen se concreta al concederle a Franco, en 1949, el título honorífico de Gobernador Honorario.

El paso de la Sentencia, conocido también como *el balcón de Pilatos* [H24], de la cofradía de las Siete Escuadras, estaba formado por tres figuras: un Ecce-Homo con cabellera natural envuelto en una clámide roja corta que le cubría las rodillas, una efigie de Poncio Pilatos tocada con turbante y ataviada con una túnica orientalizante que le prestaba cierto exotismo, y detrás, un sayón empuñando una lanza del estilo de las demás figuras de este tipo que salían en la procesión de las Siete Escuadras. Las imágenes de Cristo y de Pilatos se asomaban a un barandal de madera pintada de blanco [H24]. Este grupo escultórico fue sustituido en los años veinte por otro realizado en talleres de Valencia [H32, H33], formado por: un Ecce-Homo con una clámide encarnada bordada que le tapaba la espalda y con una caña en las manos, un sayón barbado empuñando una lanza y Poncio Pilatos, colocado detrás en el carro, sentado en un sillón y realizando el gesto de lavarse las manos. Este paso de misterio ardió en 1936, salvándose de la quema la figura de Pilatos.

El paso de la Flagelación [H34, H39] se componía de tres imágenes: Jesucristo atado e inclinado sobre una columna que solía adornarse con yedra, yendo esta figura con cabellera natural y enagüillas de brocado [H39]; las otras dos figuras eran sayones, y mientras una amarraba a Jesucristo fuertemente, la otra, *luciendo bigotes puntiagudos y espada al cinto, azotaba con unas disciplinas* (Ortega, 1968: 82). Sólo se salvó de la quema del 36 la efigie del sayón que apretaba el nudo de la cuerda en la columna.

Y para concluir con el repertorio estatuario de la cofradía de la Vera Cruz,

hasta 1918 se colocaba en un olivo la talla de un angelito con un cáliz y una cruz en sendas manos [H23], pero como quiera que a la directiva de la cofradía le parecía una efigie anacrónica, la sustituyeron en 1918 por un *valenciano* ángel adolescente [H10] copiado de la figura célebre que tallara Salzillo para la Oración en el Huerto de Murcia. En 1946 estrenan un paso de misterio de la Oración en el Huerto cuyos gubiazos se dieron en un taller de Valencia [H19, H36], pero su rigidez formal y su dureza plástica determinaron que el grupo escultórico fuera remodelado, retallándole a la figura de Jesucristo la cabeza y manos en 1969, eliminando el *ángel valenciano del 46* sustituyéndolo por el ángel originario, hecho igualmente en Valencia en 1918 y de factura salzillesca, que procesionaba antes de la Guerra Civil [H10].

La Virgen de las Siete Palabras, de la cofradía de la Expiración, perteneciente a la familia Sánchez Anguita [G20, G23, G36, G62, G77], salió en la procesión desde 1909 a 1928, y era una talla de escuela *castellana, expresión serena, un poco hierática, pálida* (Ortega, 1988a: 67). Al no ser del total agrado de los directivos cofrades, en 1929 será sustituida por otra Dolorosa. Esta advocación de las Siete Palabras, seguiría recibiendo culto en un altar de la nave de la Epístola de la parroquia de San Bartolomé, siendo quemada en la Guerra Civil.

Igualmente pertenecía a la cofradía de la Expiración la imagen de San Juan [G4], estrenada en el Jueves Santo de 1929, debida al imaginero valenciano Francisco de Pablo y que sería destruida en 1936. Esta efigie fue elegida por la cofradía debido al asequible precio que pidió el escultor, 2.500 pesetas, frente a las 6.000 que exigió el comprovinciano Jiménez Martos. La figura causó admiración entre los cofrades expiracionistas, a pesar de gastar perilla y fino bigote, pues, al encargar la imagen, la Junta de

Gobierno le conminó al imaginero que no le pusiera barba "por la costumbre que tienen los fieles de Jaén de ver sin ella a todas las esculturas aquí existentes de ese apóstol" (Ortega, 1988a: 99).

En 1949 es adquirida en Madrid el grupo de figuras que componían el paso de Jesús entrando en Jerusalén, estando elaboradas las efigies con pasta de cartón [A5, A7, A9, A10, A12, A14]. La imagen de Jesús a lomos de la pollinica, considerada de poco mérito artístico, fue sustituida por otra en 1961, que procesionaría desde entonces [A13, A16, A19, A20, A22], almacenándose la anterior en dependencias de la parroquia de Belén y San Roque.

### 3.2. Tronos

El trono procesional, también denominado paso, carroza, *carro triunfal* o lisa y llanamente carro, es el artefacto de madera sobre el que se colocan las imágenes. El trono puede llegar a ser un elemento artístico en sí al ser tallado por entabladores o artesanos profesionales, llegándose a complicar hasta un hiperbarroquismo sus adornos a base de molduras y capillas con figuras. El trono puede ser de madera vista o bien estar cubierta con láminas de pan de oro, dándole un aspecto refulgente y muy lujoso. La voz paso, por extensión, también puede significar la efigie o grupo escultórico que representa un suceso de la Pasión de Cristo y que es sacado a la calle en Semana Santa. Para que no haya duda, prefiero emplear el vocablo trono, voz jaenciana por excelencia, para referirme al susodicho artefacto de madera sobre el que se depositan las figuras pasionistas.

El orden en el que procesionan los tronos en cada cofradía no es algo azaroso ni improvisado, sino que responde a una ritualización de las secuencias evangélicas, es decir, a un intento de ajustarse al ritmo de los acontecimientos de la Pasión relatados en el Nuevo Testamento, conformando esa ritualización secuencial iconográfica un meditado orden que se respeta año tras año, a veces desde el s. XVIII o primer tercio del XIX, como sucede con la cofradía de N. P. Jesús, que en 1832 consigna por escrito en su libro de actas el riguroso orden que han de llevar las imágenes en la procesión, siendo éstas acompañados de sus respectivas escuadras, tanto de guizqueros como de palieros y nazarenos, "*para sacar las escuadras exactamente igual que en el siglo anterior*", siendo el orden de las imágenes el siguiente: San Elías (imagen que dejará de procesionar), Santa Marcela (la Verónica), N. P. Jesús, San Juan y la Virgen de los Dolores (L. A. C. N. P. J. N. de 21 de febrero de 1832). Este especificado orden se mantiene a comienzos del s. XX, como se aprecia en una secuenciación fotográfica de la procesión de N. P. Jesús, pues tras Santa Marcela (la Verónica) [I89] viene N. P. Jesús [I86, I87], luego San Juan [I88], precedido por su guión, yendo tras su carro el guión que anuncia la escuadra de nazarenos de la Virgen de los Dolores, que se aprecia cerrando el orden procesional [I85].

### 3.2.a. Tronos de Cristos

Los tronos jiennenses decimonónicos van a estar enmarcados en las coordenadas estéticas del neoclasicismo: hay una reacción contra el barroquismo ornamental y contra el dinamismo de las plantas y alzados de los tronos, postulándose una extremada severidad en las líneas, desterrando cualquier adorno considerado superfluo, por lo que es lícito establecer un paralelismo con la retablística decimonónica. De tal suerte que los

elementos decorativos se reducen a una limitada gama de guirnaldas y frisos calados de figuración geométrica o naturalista, junto con los escudos heráldicos de las respectivas cofradías. Estos frisos calados en los moldurones de madera servían como respiraderos, es decir, zonas por donde penetraba oxígeno del exterior y se renovaba el viciado aire que respiraban los costaleros que iban bajo el trono. Los tronos del último tercio del XIX serán los utilizados en las tres primeras décadas del XX, y la primera característica es que no se van a realizar por entabladores de calidad, sino por sencillos ebanistas, que supeditarán lo ornamental a la funcionalidad. Los carros estaban pintados de blanco, de gris claro o incluso de dorado, en una burda imitación del rebrillar del pan de oro, cuya aplicación sólo estaba al alcance de presupuestos elevadísimos, y las cofradías jaeneras de la Restauración tenían sus arcas exangües. Sólo algunas cofradías encargarán nuevos tronos mediados los años veinte, suponiendo un giro de ciento ochenta grados en los cánones al uso, pues se abandonará la estética arcaizante de los tronos neoclásicos y se abrazará una estética modernista-regionalista, en un florecimiento de las manifestaciones externas de la Semana Santa que se potencia durante la Dictadura de Primo de Rivera.

El trono de N. P. Jesús, o mejor dicho, el *carro triunfal*, será estrenado en 1866 (L. C. C. N. P. J. N. de 3 de marzo de 1866), año en el que se frena el ritmo de expansión socioeconómica pilotado por el eclecticismo moderado de la Unión Liberal, y se gesta la crisis más honda del XIX, granjeándose el gobierno la animadversión de amplísimas capas sociales, sobre todo de las más populares de la oposición política, culminando todo esto en el Pacto de Ostende en agosto del 66, por lo que, en el mecanismo de respuesta que ya conocemos que se operaba desde dentro de las cofradías, los dirigentes de éstas, para contrarrestar la furia revolucionaria latente o patente, se esfuerzan por dignificar el culto externo de las imágenes religiosas, sumándose al discurso nacionalcatólico orquestado desde

el más alto nivel de la diócesis, ya que el ínclito Antolín Monescillo ocupaba desde 1865 la silla episcopal. En un documento fontal de 1872 ya aparece la efigie sobre este trono [I99], que se repite en otro documento visual de 1885 [I55], siendo además sustancialmente el mismo carro que se utilizará en las cuatro primeras décadas del XX [I69, I79, I86, I92, I102, I115], pues tan sólo se adecentará y agrandará un tanto en 1905 y 1906 adicionándole mirillas doradas, hasta que en 1949 se estrene un barroquísimo y suntuoso trono a imitación de los modelos hispalenses [I50, I62], involucrando la Junta de Gobierno de la cofradía al Ayuntamiento en su financiación, en aras de remarcar la identificación entre N. P. Jesús y el pueblo de Jaén:

"[...]*No confiamos en el dicho popular de que el culto y la procesión del "Abuelo"* [es el sobrenombre popular que recibe la imagen de N. P. Jesús] *se hacen solos. Consideramos que se deben canalizar las iniciativas y las aportaciones y sacrificios que el pueblo de Jaén ofrece al Divino Redentor en su advocación tan nuestra de Nuestro Padre Jesús, y a este efecto entre otras iniciativas se encuentra hecha ya realidad la de adquirir un nuevo trono para Él*[...]*El trono se confecciona actualmente en Sevilla por imagineros y artífices de primera categoría, pertenecientes a la clásica escuela sevillana*[...]*se construye una auténtica obra de arte para satisfacer así* ***el fervor que el pueblo de Jaén siente por su Jesús Nazareno****; obra de arte que esta generación lega a las venideras como símbolo de que la fe y la gratitud de los jaeneros, no decae y aún se aviva más cada día desde que en el siglo XVI los Padres Carmelitas Descalzos, asistidos por* ***nuestros antepasados****, fundaron esta Real Cofradía*[...]*Y a tal obra de fervor, de arte y de fe en Dios, de factura extraordinaria, y de esplendoroso realce de nuestros desfiles procesionales, obra que va* ***presidida por el escudo de nuestro Ayuntamiento****, impronta obligada y que honrará a la Corporación, estimamos que no debe faltar la ayuda moral y material de ésta*[...]*la ayuda material nos*

*confortará en la tarea e indicará a las generaciones venideras,* ***cómo el Concejo se suma ahora, como se sumó en la Historia****, a los esfuerzos de sus buenos vecinos para el* ***mayor esplendor de los cultos y sentimientos católicos de su pueblo***[...]" (L. A. C. N. P. J. N. de 4 de septiembre de 1948. Las negritas son mías).

Con estas apelaciones a la Historia, se religa una época, la de la durísima postguerra civil, con las pretéritas, estableciendo un *continuum* en el que son sinónimos los conceptos de N. P. Jesús, catolicismo, pueblo de Jaén y Ayuntamiento, resultando una operación matemática sumativa en la que el orden de los factores no altera el producto.

La cofradía de la Vera Cruz, a imitación de la de N. P. Jesús, una veintena de años después, para aumentar el lujo de su procesión, incorpora *carros triunfales* para sus imágenes, sustituyendo las antiguas andas por carros pintados de blanco esmalte y cubiertos por faldones [H1, H7, H24, H27, H32, H33, H34, H35]. Estos *carros triunfales* llevaban molduras doradas y respiraderos, para airear el interior y así renovar el oxígeno, permitiendo a los conductores respirar en condiciones normales. En algunos de los carros de la cofradía de la Vera Cruz, o de las Siete Escuadras, constaba el nombre del cofrade donante.

El trono del Cristo de la Expiración, como el del resto de las imágenes jiennenses procesionadas, adoptará los cánones neoclásicos de austeridad y severidad, teniendo sólo los tablones laterales y frontales adornados con calados que forman guirnaldas. Este trono fue realizado en 1888, y se mantendría en vigor hasta 1926 [G1, G11, G19, G22, G25, G31, G59, G60, G61, G86, G87]:

"[...]se hizo un pequeño trono o ″carro″, como se decía en Jaén, todo

de madera, tamaño cuadrangular, con sus respiraderos, esquinas redondeadas y peana sencilla; pintado de blanco y molduras doradas, bajo el cual calculamos que podrían ir de seis a nueve hombres, cubiertos por faldones con adorno de galones de oro, cuatro verticales en el frontal y uno al borde inferior en todos los paños. El anagrama "Jesús-Hombre-Salvador" figuraba en el centro de los cuatro costados de la canastilla [las cuatro caras del trono][...]**era semejante a los tronos de las otras cofradías de la capital y estaba cortado por el mismo patrón**" (Ortega, 1988a: 47. Las negritas son mías).

Como ya he indicado, en 1926 se estrena un trono, salido del taller valenciano de Francisco de Pablo, foco geográfico-artístico éste que se llevaba la palma en cuanto a encargos cofradieros jaeneros, según reseñé anteriormente. Este trono, de madera tallada barnizada en color oscuro [G17, G71] sería cambiado en 1947 por otro [G28, G30, G37, G38, G39, G40, G41, G44, G49, G52, G53, G54, G56, G70, G72, G78, G80, G82] hecho en Granada, pues en la segunda mitad de la década de los cuarenta, serán los talleres artísticos del Bajo Guadalquivir los que realicen en buena medida la imaginería y los enseres procesionales de las cofradías jiennenses.

En 1927, año de la primera salida procesional de la recién fundada cofradía de la Buena Muerte, la imagen del Cristo titular, saldrá en un trono de madera de nogal y caoba [E1, E23] hecho en un taller jiennense, tallado de acuerdo con los cánones de un eclecticismo modernista arraigado en Sevilla en la década de los *felices años veinte*. Esta cofradía se distinguirá desde su nacimiento por romper con la estética arcaizante del resto de cofradías jiennenses, adoptando un estilo *modernizador* en varias facetas procesionales muy imbuido de los postulados sociopolíticos del régimen primorriverista, como veremos a su debido tiempo.

El resto de figuras de Cristos -y otras imágenes [H27]-, desde comienzos del XX hasta la Guerra Civil, irán colocadas en tronos [H1, H4, H7, H24, H32, H33, H34, H35, L1, L2, L3, L4] muy similares a los de N. P. Jesús y Cristo de la Expiración, predominando en consecuencia la estética de raigambre neoclásica, adicionándole a la totalidad de los carros una peculiaridad: sus reducidas dimensiones. Sus medidas eran de 1'7 x 1'5 mts. aproximadamente, cupiendo bajo ellos muy pocos hombres que los portaban sobre sus hombros, entre media docena y una decena de costaleros.

### 3.2.b. Tronos de Vírgenes

En las postrimerías del XIX y dos primeras décadas del XX, los tronos de Vírgenes serán idénticos a los de Cristos y otras figuras religiosas, no existirá una especifidad de tronos para las Dolorosas. Se repiten por tanto los modelos de carros, que atienden a una uniformidad estética proveniente del Neoclasicismo muy asentada en Jaén [G77, H3, I78, I85, I98], semejando los carros pirámides truncadas. El carro triunfal de la Virgen de los Dolores de la Vera Cruz [H3], realizado en 1888 conjuntamente con los demás carros para sus respectivas imágenes, llevaba inscrito el nombre de los cofrades comitentes: "Costeado por Rafael Gómez y Sra. 1888" (Ortega, 1968: 79). En el documento fontal [H3] se aprecia esta inscripción, aunque sólo es posible restituir a simple vista la palabra "Costeado", escrita en letras mayúsculas. En la segunda mitad de los años veinte, dos cofradías se suman a los aires *modernizadores* preconizados por el regeneracionismo de la Dictadura de Primo de Rivera: la Buena Muerte y el Santo Sepulcro. La Buena Muerte encarga, en 1927, unos tronos deudores de los cánones sevillanos del momento, siguiendo sus huellas la cofradía del Santo

Sepulcro respecto a la Virgen de los Dolores. La Virgen de las Angustias, de la cofradía de la Buena Muerte, irá puesta sobre un trono [E29, E33] de un eclecticismo modernista, y la Dolorosa del Santo Sepulcro estrenará en 1928 un trono [J22, J29] que constituirá, como desmenuzo en un apartado más adelante, el primer paso de palio jiennense.

Hasta 1928, la Virgen de los Dolores de la cofradía del Santo Sepulcro de San Juan, irá colocada sobre un *carro triunfal* [J3] cuyos parámetros estéticos eran idénticos a los del resto de carros de cofradías. La única salvedad de ese carro [J3] estribaba en que había una pareja de pequeños ángeles con coronas de flores, siendo colocados debajo del símbolo mariológico de la media luna plateada, agarrando los angelitos alados sendas herramientas pasionarias: un martillo y unas tenazas, instrumentos que en la iconografía cristiana simbolizan el desclavamiento de Cristo de la cruz.

En los años finales de 1940, y sobre todo en la década de los cincuenta, los tronos de Vírgenes olvidan la estética arcaizante y se construyen atendiendo a los cánones sevillanos, estando estofados con pan de oro [G58 ], de plata [E16], y también repujados en metal [H17, I39, I42] o con madera vista y barnizada [C17, J6]. Es destacable el trono neobarroco [E35] que en 1950 estrena la Virgen de las Angustias, en el afán reformador que la cofradía de la Buena Muerte tenía respecto de la Semana Santa jiennense, pues este original y elegante trono, estofado con pan de plata, se aparta de la homogeneidad de pasos de palio existentes.

### 3.2.c. Tronos de misterio

Los pasos de misterio son un conjunto de figuras que escenifican un pasaje de la Pasión. Estos tronos, eran de tan reducidas dimensiones como los de Cristos y Vírgenes, para lo cual los pasos de misterio estaban conformados por muy pocas figuras o elementos simbólicos: entre tres y cuatro. Los tronos o carros de esta tipología iconográfica tenían las mismas características formales que los de los Cristos o Vírgenes de finales del XIX y principios del XX; sirvan como botón de muestra los distintos pasos de la cofradía de las Siete Escuadras: la Oración en el Huerto [H4], el Prendimiento [H7], la Flagelación [H34, H39] y la Sentencia [H24, H32, H33]. La cofradía del Santo Sepulcro sacaba, desde el s. XVI, el paso de misterio del Calvario, compuesto a finales del XIX y comienzos del XX por los dos ladrones y una cruz [J1]. En esta cruz iba colocado un Cristo que, en la plaza de San Juan, delante de la iglesia desde la que procesionaba la cofradía el Viernes Santo, se efectuaba la ceremonia del Descendimiento, y la talla del Cristo, con los brazos articulados mediante bisagras situadas en las axilas de la efigie, era dispuesta en una urna dieciochesca [J16, J17], quedándose vacía, desnuda, la cruz en el paso de misterio del Calvario, poniéndole un sudario blanco [J1, J21], respondiendo este carro a la tipología neoclásica [J21]. Tras la Guerra Civil, al Calvario se le añadirá todos los años la imagen de una Dolorosa sedente [J8, J12, J19].

En los años cincuenta, a la par que se producía la expansión de la ciudad por el norte y se rediseñaban plazas y espacios públicos (Arroyo y otros, 1992), se agrandan los tronos jiennenses, pues la mayor amplitud de la morfología del callejero posibilitaba un incremento del lucimiento de las procesiones por razones de perspectiva, incorporando la cofradía de la Buena Muerte, entre 1959-1960 un paso de misterio, el del Descendido [E18], que era el que más figuras -7- tenía en la Semana Santa, y por consiguiente, requería un trono de grandes proporciones [E26].

Al iniciar este apartado concreté que para considerar que un paso es de misterio, debía tener, como mínimo, tres figuras, lo cual descarta de antemano simples acompañamientos de figuras a un Cristo o a una Virgen, como puede ser el Cristo de la Clemencia, que va acompañado de la Magdalena [C35], la Borriquilla y su algarabía infantil [A13, A14], o N. P. Jesús y el Cirineo [I7]; estas efigies podrían no estar incorporadas al trono, de forma que el paso seguiría teniendo pleno significado, pero hay un caso en el que dos imágenes son imprescindibles para conformar un paso de misterio: la Oración en el Huerto [H10], pues sin el ángel que le muestra anticipadamente a Jesucristo lo que va a acontecer, quedaría mutilada la escena evangélica. Pues bien, este grupo escultórico de dos figuras, procesionaba en los albores del s. XX en un trono de análogas características a los anteriormente comentados [H4].

### 3.2.d. El adorno

Los tronos han experimentado unos cambios tremebundos en cuanto a su adorno, pues el exorno ha evolucionado desde finales del XIX hasta 1978, fecha límite del trabajo. Las formas de *decorar* los pasos han terminado por perfilar variopintas modas, diversas estéticas, a veces contrapuestas, que responden al espíritu de una época o bien han sido trasvasadas de otras ciudades a Jaén. El carro, su estructura de madera o metal más o menos artística, para ser procesionado, es adornado con un elemento clave: la flor. La combinación de diferentes clases de flores, la uniformidad en el exorno e incluso la total ausencia de flores marcan las etapas de la Semana Santa jiennense.

### 3.2.d.1. Flores

En el s. XIX los carros llevaban en lo alto unas piezas de corcho, de manera que el trono procesionaba así, sin adorno floral, viéndose el corcho *pelado* [L. A. C. N. P. J. N. de 5 de mayo de 1895], y ello porque los carros procesionales durante la Restauración serán sumamente adustos, severos, y también porque el pequeño montículo acorchado era un trasunto del Gólgota, de las piedras del *monte de la calavera*, imprimiéndole a la imagen religiosa un plus de dramatismo. Al menos durante los treinta primeros años del s. XX, N. P. Jesús continuará saliendo en procesión con el calvario de corcho prácticamente *desnudo* de flores [I86], pues tan sólo se pondrán, en el frontal del carro, una o dos pequeñas coronas mortuorias, viéndose aún una buena porción del corcho [I115, I118]. Y el Cristo de la Buena Muerte, en su primera salida procesional en 1927, llevará un gólgota de corcho [E1, E32] para remarcar la severidad de la cofradía. Hay que señalar que esta ausencia floral estaba también derivada de las disposiciones de la jerarquía eclesial acerca de los actos cultuales durante Cuaresma y Semana Santa, por lo que este desierto de flores en los tronos tenía una justificación de ortodoxia litúrgica, y no cabía apelar a un lucimiento procesionista a base de exorno floral. Fuera del calendario cuaresmal y semanasantero, la Iglesia sí toleraba la presencia de motivos florales en altares y capillas. Los cofrades, muy poco a poco, fueron poniendo sordina a estas férreas normas eclesiásticas, y añadieron en los carros de Vírgenes jarras plateadas con flores, como trasunto de los símbolos florales marianos con significado de pureza.

Hasta la Gran Guerra, los carros de Vírgenes, Cristos y santos irán desprovistos de exorno floral, y mostrarán solamente su estructura de madera [I98](1) [H1,

H7, H24, H27, I43, I88, I89], aunque en algunos tronos comenzarán a clavarse flores diseminadas por el monte de corcho [H10]. Empero, cuando el *carro triunfal* de N. P. Jesús salga a la calle con una o dos coronas floridas al estilo de las mortuorias hacia la segunda mitad de la primera década del XX [I87, I102, I115], constituirá una seña de identidad si bien efímera, pues la abandonará una década después aproximadamente, si bien contagiará a otros tronos de su cofradía [I61, I69, I71, I75, I77, I78, I79]. La fama de *milagrosa* que tenía la imagen de N. P. Jesús inducía a la gente a querer coger flores de las coronas mortuorias del exorno floral, para llevarse a sus casas como recuerdo de la procesión una *flor bendita*, por haber permanecido cerca de la efigie unas horas, y la directiva de la cofradía, alarmada por el cariz que tomaba esa práctica, prohibió taxativamente que se tocaran las coronas floridas que llevaban los *carros triunfales* de N. P. Jesús y de la Virgen de los Dolores en el transcurso procesional (L. A. C. N. P. J. N. de 3 de marzo de 1918).

Hacia 1910 y continuando hasta entrada la década de los veinte, la cruz del Cristo de la Expiración sería adornada de una forma peculiar sin parangón hasta entonces -y después- en Jaén, pues se ensartaban flores silvestres en un alambre o hilo para que, a modo de enredadera, esta hilera floral serpentease por el madero [G11, G19, G59, G60, G67]. E igualmente en torno a 1910, los carros, tanto de Cristos como de Vírgenes y santos comienzan a salir con exorno floral, pues se clavaban en la estructura de madera pequeños manojos, componiendo ramos de muy pocas flores de variopintas clases [E2, G11, G59, G60, G62, G77, L3, L4]. Esta forma de adornar los carros con ramilletes colocados muy separadamente entre sí perdurará hasta finales de los años veinte, cuando comience a implantarse la costumbre, exportada de Sevilla, de poner más flores, tapando mucho más la estructura de madera del trono [E29, G36, G74, J16, I114]. Las flores seleccionadas por las cofradías eran naturales, silvestres, recogidas en los alrededores de la ciudad o en patios y

huertas intraurbanos, existiendo una gama muy variada: margaritas, claveles, rosas, lirios morados y blancos, azahar, lilas, caléndulas, jacintos, anémonas, narcisos, mosqueta, flor de jarro, calas, alhelíes, retamas, etc. (Ortega, 1988b: 94). Las distintas flores llegarán a ser colocadas en los tronos en función de un alambicado discurso semiótico-artístico (Campa, 1999: 579-591).

A partir de fines de la década de 1940, como lógico corolario de la importación de la estética sevillana, las cofradías jiennenses denostarán adornar los tronos con humildes flores silvestres, vistas éstas como algo pobretón y recordatorias de la estética arcaizante, tan despreciada por los cofrades, que desean subirse con ardor al tren de una *estética moderna,* caracterizada por emplear flores cultivadas en plantaciones y por uniformar el adorno eligiendo un solo tipo de flor, dos a lo sumo, para cada trono, de manera que claveles, gladiolos y lirios serán las variedades que se lleven la palma en el exorno. No obstante, las necesidades económicas de la España de la postguerra provocan en las cofradías una contradicción interna: quieren a toda costa cambiar su aspecto exterior en pos de un mayor lucimiento, pero carecen de suficientes recursos, por lo que optan por atiborrar los carros con flores silvestres, aunque el clavel sea la flor estrella [B4, B7, C7, C12, C17, C21, C22, C24, C33, E13, E17, E28, E34, G30, G35, G68, G78, H9, H14, H21, I84, I93, J8, J19]. Incluso habrá tronos que se distingan por homogeneizar su exorno utilizando mayoritariamente un tipo de flor, tal es el caso del carro de la Virgen de las Angustias, que se adornará con glicinias en los años cuarenta y cincuenta [E12, E21, E31, E33, E35].

En los sesenta el influjo sevillano es definitivo como resultado de la labor de los medios de comunicación (cine y prensa), que ya sí que son definitivamente de masas y creadores de opinión en todas las capas sociales, y el exorno hispalense es considerado como

el arquetipo cofrade andaluz. Los tronos de Cristo o de santos se uniformizan, de manera que sólo se realizarán, en una *arquitectura efímera floral*, calvarios de claveles o de lirios, estando bien apretadas las flores al colocarlas [B1, B5, C4, E8, E9, E15, E26, G44, G66, G83, G84, H5, H20, I16], cubriendo cualquier estructura del carro, aunque sea necesaria pasar una *transición estética*, pues se tendrá una mala conciencia de copiar sin recato de Sevilla, y se intentan hacer artísticas composiciones a base de claveles, para darle un toque personal a los carros [C34, C35]. Y los tronos de Vírgenes adoptarán asimismo la estética sevillana: las jarras y ánforas plateadas se llenarán de mazos y *piñas* de claveles, rosas o gladiolos, y se pondrá un filo de claveles en el contorno de los pasos de palio [H17, I67]. Los tronos, en las décadas de los sesenta y setenta, producto del desarrollismo de la época, son de mayor calidad artística que los de épocas precedentes, por lo que ya no se necesita recurrir a *sepultar* el carro con flores dispuestas al buen tuntún, sino que, para que se luzca en la calle la labor de ebanistería o de orfebrería realizada en los tronos por los artistas de reputados talleres, sólo hay que poner las flores arracimadas alrededor de las imágenes [E14, E16, H11, H17]. Si embargo, el desarrollismo económico que experimenta el país en la década de los sesenta, si bien es un acicate para que las cofradías consoliden su patrimonio de enseres pasionistas y terminen por completar los complementos de los tronos (palios bordados, mantos de Vírgenes, candelería, faroles de orfebrería, etc), son una etapa de grisalla e incluso de negrura, pues desde el Concilio Vaticano II hasta 1975, las cofradías jiennenses entran en declive al ser casi fagocitadas por el contexto social y religioso, como analizaremos más adelante, y para ahorrar gastos, las flores que se pondrán en los altares y capillas de las iglesias serán artificiales, de tela o de plástico, siendo asimismo en ocasiones exorno floral artificial el utilizado en los tronos para las procesiones, aunque los documentos fontales fotográficos no permiten apreciar la diferencia entre flor natural y artificial.

**Notas**

1.- Esta fotografía fue realizada en 1905, aunque fue reutilizada en 1926 como portada de una publicación de contenidos cofradieros.

### 3.2.e. Iluminación

Para que las imágenes sean vistas, o al menos vislumbradas al caer la tarde y llegado el anochecer, los tronos son iluminados, se les colocan sistemas luminosos de variada índole. En los s. XVIII y XIX, la luz era proveniente de cera: velas, cirios, blandones y hachones eran colocados en los tronos o en las andas procesionales, permitiendo destacar la efigie sacra entre las tinieblas de la noche, remarcando esa puesta en escena barroca el dramatismo pasionario, pues el parpadeo de los pabilos, la tenue luz arrojada por las velas, de cera las de buena calidad y de sebo las más baratas y peores, imprimía a las efigies procesionales una gran dosis de misterio y de sobrecogimiento.

#### 3.2.e.1. Cera

En el primer tercio del XIX, las velas eran embutidas en globos de cristal para iluminar más y evitar que las ráfagas de viento las apagasen en el recorrido urbano. N. P. Jesús, para ser procesionado en sus andas, llevaba "*ocho bombas de cristal traídas de Granada para que gobernadas que sean las andas del Señor se coloquen en ellas cuatro*

*como lo están en la Custodia de la Santa Yglesia Catedral*" (L. A. C. N. P. J. N. de 31 de agosto de 1832). Estas *bombas* iban sobre pedestales de madera dorados y plateados, siendo rematadas con latón dorado, y estarían rindiendo servicio hasta 1870, fecha en que son vendidas a una cofradía de Arjona (Jaén) por 800 reales, comprando la cofradía otras nuevas [I99].

Conforme avance el XIX, se van adicionando a los tronos nuevos enseres pasionarios, y los tronos de Vírgenes, además de las consabidas *bombas de cristal*, llevarán candelabros, cuyos respectivos brazos estaban coronados por tulipas de cristal, también denominadas guardabrisas, porque impedían que el viento apagara las velas. De las tulipas pendían lagrimones de cristal que tintineaban al moverse el trono. Así, en 1899, el tamaño de los candelabros que alumbraban la Virgen de los Dolores de la cofradía de N. P. Jesús obliga a hacer una peana más alta para el trono de la Dolorosa, posibilitando que la efigie se vea mejor al procesionar. Estos candelabros permanecerán en el trono hasta finales de la década de los cuarenta [I71, I77, I78, I85, I98, I84]. Y esa peana realizada en 1899 es dorada "*por lo mal concluida que estaba y no daba el efecto que se deseaba*" (L. A. C. N. P. J. N. de 18 de marzo de 1900). En 1907 al trono de N. P. Jesús se le ponen candelabros [I86], como años atrás se hizo con el carro de la Dolorosa.

En las dos primeras décadas del s. XX, los tronos utilizarán indistintamente *bombas de cristal*, es decir, guardabrisas globulares para meter dentro las velas, así como candelabros rematados con tulipas también de cristal transparente o translúcido. Esto se aprecia en la cofradía de N. P. Jesús [I88, I89, I115], en la de las Siete Escuadras [H1, H4, H7, H10, H23, H24, K3, K7], en la del Santo Sepulcro [J17], en la del Resucitado [L3], en la de la Buena Muerte [E2] y en la de la Expiración [G60, G76, G77]. Será la cofradía de la

Buena Muerte la que, desde el inicio de su andadura procesional, rompa un tanto con esta costumbre en cuanto a los sistemas de iluminación, pues en 1927, en su primer desfile procesionista, el Cristo de la Buena Muerte ya no llevará en el trono *bombas de cristal* ni los candelabros al uso, sino cuatro esbeltos cirios blancos [E1], a imitación de muchas cofradías hispalenses.

En 1927 se acomete la remodelación de los candelabros del carro de N. P. Jesús, consistiendo la idea en "*suprimir el agobio de tulipas y candelabros de diversos estilos y en número excesivo, que si bien decoran el trono, impiden admirar el perfil radiante de la preciosa imagen*", por lo que la Junta de Gobierno encarga "*al culto paisano y cofrade Luis Berges que proyecte la sustitución*" (L. A. C. N. P. J. N. de 13 de febrero de 1927). Luis Berges Martínez, que había sido arquitecto municipal (1921-1924), más tarde sería arquitecto jefe de la Diputación Provincial, de la Diócesis de Jaén y de otras instituciones oficiales, a la sazón era miembro de la cofradía de N. P. Jesús, y como en 1927 estaba en la cresta de la ola del reconocimiento profesional, ya que ese año diseñó el Plan de Ensanche de Jaén, la Junta de Gobierno de la cofradía del Nazareno le encomienda dibujar los nuevos candelabros del trono de N. P. Jesús. Luis Berges, en la órbita de la arquitectura modernista-regionalista en esa época y en la II República adalid del racionalismo en Jaén, hizo un boceto de candelabros que serían fundidos en bronce en Valencia y estrenados en 1929. Lo significativo de este alumbrado, cuyos candelabros estaban coronados por las clásicas tulipas, es que representaba, lo que podría denominarse, una *estética doméstica burguesa*, pues recordaba mucho los apliques y lámparas de estilo *art decó* utilizados en la iluminación de las estancias de los domicilios particulares de las clases burguesas acomodadas [I7, I12, I37, I50].

### 3.3.e.2. Luz eléctrica

En la larga postguerra de los años 40, se producirá un cambio sustancial en los modos de iluminar los tronos, pues se sustituirán las velas de cera por las bombillas, y en vez de la luz parpadeante y tenue de los pabilos habrá iluminación artificial a base de watios. La razón de tan *importante* cambio se deberá a la penuria de la vida, a las durísimas restricciones que sufría la sociedad, y la merma de ingresos económicos de las cofradías, lo que se tradujo en la imposibilidad de soportar cada año el elevado coste en cera natural exigido para iluminar los tronos, optándose por poner iluminación eléctrica, de manera que una vez hecho el gasto inicial al instalar el sistema eléctrico en los carros, la cofradía se ahorraba anualmente una considerable partida presupuestaria, pudiendo destinar el dinero para otros menesteres, y como consecuencia de retirar cera y poner bombillas, los ropajes de las imágenes no se manchaban con cera derretida, que tan difícil es de quitar una vez solidificada y tanto estropea los tejidos y bordados lujosos. Bajo los tronos iban acopladas baterías para el suministro de energía eléctrica, y los antiguos candelabros serán adaptados para llevar velas artificiales y sus correspondientes bombillas. Las *bombas de cristal*, consideradas exponente de la estética arcaizante, serán arrumbadas en las fabricanías. Son bastantes los documentos fontales fotográficos que muestran iluminación eléctrica en las décadas de los 40, 50, 60 y 70 [B1, B5, C14, C35, E12, E13, E17, E24, E28, E33, E34, E35, F1, F4, G56, G64, G68, G83, H12, H17, H18, H19, H29]. Pero esta iluminación artificial siempre le resultó a los dirigentes cofradieros algo vergonzante, producto de una época de forzadas privaciones, y llegaron a identificar las bombillas con la decadencia de la estética procesional, por lo que, a intervalos, las cofradías, en estas cuatro décadas que van desde 1940 a 1978, siempre que se lo permita la coyuntura económica anual, harán lo imposible por comprar velas, cirios y hachones de cera natural para iluminar los tronos [E18, G52, G58, I84].

A finales de los cuarenta, cuando las cofradías comienzan a desembarazarse de la estética arcaizante, los tronos de Vírgenes, a imitación de los pasos de palio sevillanos, incorporan como sistema de iluminación la *candelería*, esto es, un conjunto de candelabros colocados en filas paralelas en la zona delantera del trono, bien a una misma altura o escalonadamente. En cada candelabro de la candelería se pone una vela alta. Esta forma de iluminar los tronos de las Dolorosas se irá imponiendo paulatinamente en Jaén al compás de los años [B2, C17, F1, G58, G68, H17, H29, I67, I84, K6]. Claro está que la candelería podía llevar iluminación artificial o natural, como ya he apuntado anteriormente.

### 3.2.f. Otros adornos

Un elemento que cumplía una doble misión era el *palio de respeto*: un dosel unido a cuatro o seis altas varas que portaban los hermanos palieros, esto es, unos cofrades que se distinguían mediante el honor de llevar el palio de respeto detrás de los tronos de N. P. Jesús, Virgen de los Dolores de la cofradía de N. P. Jesús, Virgen de la Soledad de la cofradía del Santo Entierro, y Cristo de la Expiración, al menos según consta en los documentos fontales fotográficos. Este palio portátil servía, además de rendir honores a la imagen yendo detrás en la procesión, para cubrirla en caso de lluvia, evitando el deterioro de la figura. En el s. XVIII ya hay constancia documental de la existencia del cuerpo de hermanos (cofrades) palieros en la cofradía de N. P. Jesús, al jubilarse en dicho cargo un cofrade "*atendiendo al mérito contraido por los muchos años que ha servido a esta Cofradia, se acordó se le jubile de la bara de palio y se le den las gracias*" (L. A. C. N. P. J. N. de 15 de febrero de 1792). Este "*mérito*" se refiere al honor que reportaba portar estas pesadas varas, lo que exigía una

buena forma física y complexión adecuada, jubilándose los hombres que, por los achaques propios de la edad, les flaqueaban las fuerzas en el itinerario procesional. Debido al trabajo efectuado por los hermanos palieros, las varas del palio, forradas con tela, sufrían y se deterioraban, pidiendo el Gobernador de la cofradía, en 1832, que fueran reparadas las varas del palio de respeto de N. P. Jesús, oponiéndose la mayoría de los dirigentes "*porque todos los años se rasparían y pasaría lo mismo con el mucho trabajo de los guizqueros* [hermanos palieros] *en subir y bajar el palio siempre que ocurre llover durante la procesión*" (L. A. C. N. P. J. N. de 21 de febrero de 1832). En 1884 las varas del palio de la Virgen de los Dolores de la cofradía de N. P. Jesús estaban extremadamente ladeadas, habían perdido, por mor del uso, la linealidad, por lo que se decide pasar el palio de la efigie de N. P. Jesús a la Virgen, mandando hacer para la Dolorosa otras nuevas y algo más largas (L. A. C. N. P. J. N. de 27 de febrero de 1884).

Esta tradición del palio de respeto se mantendrá vigente hasta la Guerra Civil en las cofradías de N. P. Jesús y de la Expiración, existiendo numerosos testimonios gráficos [G2, G31, G59, G60, G86, G87, I2, I58, I60, I75, I77, I79, I85, I87, I95, I96, I113, I115, M27], y de la cofradía del Santo Entierro, detrás de la Virgen de la Soledad [K13]. El palio iba siempre muy cerca del trono, no tanto para tapar la efigie en una eventualidad meteorológica, sino para marcar simbólicamente un espacio honorífico inmediatamente detrás de la imagen. Nada más arrancar el decenio de 1940 los palios de respeto son arrumbados, por considerarlos, lo que podríamos llamar, portavoces visuales de la estética arcaizante, al ejemplificar los modos *anticuados* de procesionar, reservándose el uso del palio para el Santísimo, durante las ceremonias sacramentales, y para el Generalísimo, nivelándolo en cuanto honores en los actos litúrgicos, pues se le concedió el privilegio, del que disfrutó con largueza, de entrar bajo palio en iglesias y catedrales, llegándose al cénit visual del

nacionalcatolicismo:

"Franco y la Iglesia se utilizaron mutuamente. Uno aspiraba a dirigir la vida por entero de los españoles y a instaurar una especie de régimen orwelliano en el que todo estuviera reglamentado; la otra deseaba explotar su oportunidad única de hacer España, por fin, verdaderamente católica. En la majestad de la catedral de Toledo y bajo el palio sagrado, los dos poderes se observan y acompañan en una liturgia barroca por la que Franco ratifica su compromiso al servicio de la cruz y la patria[...]" (García de Cortázar, 2000: 76).

Volviendo a los palios de respeto semanasanteros jiennenses, será la cofradía del Santo Sepulcro la que, en 1928, siguiendo la estela *modernizadora* que propulsó la Dictadura de Primo de Rivera, incorpore el palio al trono [J22, J29], fijando las varas en la estructura de dicho trono, al igual que se venía haciendo en Sevilla desde el s. XIX. El carro de la Virgen de los Dolores de la cofradía del Santo Sepulcro de San Juan, en puridad, será el primer paso de palio jiennense, al estar sustentado el techo/palio por ocho varales, que ejercían la labor estática que antes hicieron las varas móviles. Estos varales de metal plateado eran tubos lisos, y sólo el nudo o macolla tenía relieves labrados. En la década de 1950, a imitación de los modelos sevillanos, los tronos de Vírgenes incorporarán el palio sujetado por varales, que pasarán de ser cuatro [I36] a ser un número exacto: doce [H12, I39], en correspondencia simbólica con los apóstoles de Cristo. Tras la Guerra Civil, ningún trono de Cristo llevará incorporado palio, por lo que se transformará en un elemento estructural de los tronos de Vírgenes y en un elemento distintivo de las efigies marianas, por lo que se podría afirmar que el palio es un marcador de género: lo femenino (Vírgenes) van o pueden ir cubiertas con él, mientras que lo masculino (Cristos) jamás lo llevará.

Otro elemento de los tronos serán los faldones, los cuatro lienzos que caerán desde las molduras del trono para ocultar a los costaleros. Los faldones pueden ser de algodón, seda o terciopelo, según el poder adquisitivo de las respectivas cofradías en cada periodo. Cuando en 1868 se construyen nuevos *carros triunfales* para San Juan y Santa Marcela (la Verónica), también se encargan "*los paños* [faldones] *de terciopelo que eran consiguientes*" (L. A. C. N. P. J. N. de 15 de marzo de 1868). La fecha de ejecución de los tronos y de confección de sus correspondientes faldones es elocuente, pues la situación sociopolítica española era una olla a presión, estallando en septiembre gracias a la Gloriosa, por lo que, como es norma conductual en las elites cofradieras, se echa mano de la máxima "a mal tiempo buena cara", y para contrarrestar tiempos prerrevolucionarios, se reacciona con celeridad mejorando la imagen exterior de la cofradía. En los primeros años del s. XX, los faldones son lisos, careciendo de motivos ornamentales bordados con hilo de oro [G60, I87], siendo extremadamente austeros y llevando en todo caso un galón dorado [G19] o el escudo de la cofradía [I107]. A partir de 1950, con la entrada en tromba de la estética imperante en Sevilla, se irán barroquizando los faldones mediante laberínticos y lujosos bordados de hilatura de oro. La excepción será el ya citado trono de la Virgen de los Dolores de la cofradía del Santo Sepulcro, pues en 1928, amén de incorporar el palio a la estructura del trono, éste es artísticamente bordado, añadiéndole borlas doradas, y también serán bordados los faldones [J22, J29], al estilo de los pasos de palio hispalenses de los años veinte.

Para contextualizar unas determinadas escenas evangélicas, situándolas geográficamente en la narración de la Pasión, ha sido recurrente emplear olivos: en la Oración en el Huerto y en la Entrada de Jesús en Jerusalén. En ambos tronos se han enclavado sendos olivos [A9, H4, H10, H36], señalando el lugar histórico en el que se desarrollaron esos pasajes pasionistas: Getsemaní y Jerusalén, aclamando en la ciudad santa

del judaísmo al Rabbí con palmas y ramos de olivo. En alguna ocasión se han conjugado las palmas y los olivos [A16]. Esta presencia de plantas de olivar no hay que considerarlas símbolos o iconos de Jaén, tradicional agrociudad caracterizada por la producción de aceituna para molturarla y elaborar aceite, ni tampoco como árboles-emblema, pues en iconografía el olivo ha gozado de múltiples significados, sino que lisa y llanamente los olivos, de pequeño porte para no entorpecer la visión de las figuras, ayudan a situar con exactitud el pasaje de la Pasión en su *locus*.

### 3.4. Costaleros

Los costaleros son los hombres que se meten debajo de los tronos para sacarlos a la calle y procesionarlos cargando con ellos, descansando los travesaños de madera del interior de los carros bien sobre los hombros de los costaleros o sobre la testuz, esto es, la nuca. La voz *costalero*, que tantísimo éxito ha alcanzado en toda la Semana Santa de Andalucía, es un sevillanismo, un vocablo nacido en el habla hispalense, y es una extensión metonímica, pues el costal "es un trozo de tela convenientemente doblada en torno a una almohadilla cilíndrica, que se ajusta a la cabeza, primeras vértebras y espalda, y que sirve para amortiguar el peso" (Burgos, 1997: 27) de los travesaños de madera de la estructura interna del carro. En el habla jaenera, la palabra costalero se asumió como moneda de cambio entre las cofradías tras la Guerra Civil, cuando se da el pistoletazo de salida en una carrera sin obstáculos para que el andamiaje conceptual y estético pasionario sevillano penetre en Jaén.

#### 3.4.a. Costaleros por dentro

En el habla pasionista jaenciana, la voz empleada en el s. XIX para designar a los hombres, léase varones, que transportaban sobre sus hombros los tronos era la de *conductores*. Así, con motivo de la construcción de un *carro triunfal* para N. P. Jesús en 1866, la directiva de la cofradía establece que dicho carro irá portado por conductores (L. A. C. N. P. J. de 4 de marzo de 1866), y en la Nochebuena de ese mismo año, es nombrado un cofrade "*cabo de conductores de la Virgen*" (L. A. C. N. P. J. N. de 24 de diciembre de 1866), es decir, la persona que, yendo revestida con la túnica de nazareno, iría fuera del carro guiando a los conductores, esto es, dándoles las preceptivas órdenes para que parasen, echasen a andar, salvaran obstáculos como esquinas, desniveles en el terrado (había pocas calles empedradas), etc. La locución *cabo de conductores*, una expresión de origen netamente castrense, caerá en desuso en la ciudad, y será sustituida por la palabra fabricano, y en los años setenta alternará con la voz capataz, oriunda de Sevilla. Los conductores de cada *carro triunfal* formaban una *escuadra*, otro préstamo del léxico militar, de manera que la cofradía de N. P. Jesús tendrá tantas escuadras como tronos sacaba en procesión, a saber: Virgen de los Dolores, San Juan, Santa Marcela (la Verónica) y N. P. Jesús.

Los cofrades que hacían las veces de conductores de cada escuadra, adquirían la condición de "*propietarios*" de su sitio bajo el trono, necesitando ser "*jubilados*" al cumplir una edad reglamentaria para que otros cofrades ocupasen su vacante como conductores. En 1882 la cofradía de N. P. Jesús fija con carácter definitivo el número de conductores que integraban cada escuadra: el carro de N. P. Jesús llevaba 12 conductores, el de la Virgen de los Dolores, San Juan y Santa Marcela (la Verónica) 9 respectivamente (L. A. C. N. P. J. N. de 5 de marzo de 1882), por lo que se infiere que el carro del Nazareno tenía unas hechuras mayores que los demás. Estos tronos serán los mismos que se procesionarán en lo que reste

del XIX, así como en las dos primeras décadas del XX, época en la que serán profundamente remodelados. Se establecía un riguroso orden para cubrir las bajas dejadas para conducir el carro de N. P. Jesús, estableciéndose de esa forma una jerarquía de imágenes auspiciada en el seno mismo de la cofradía: las vacantes como conductor del carro del Nazareno serían ocupadas por conductores del trono de la Virgen de los Dolores, las de éste con gente de la escuadra del carro de San Juan, y las de éste último con conductores del trono de Santa Marcela, y si faltan hombres en la escuadra de la Verónica, la selección se hará "*con los que lo soliciten y guardando siempre el riguroso turno de numeración con que figuren en la presente acta*" (L. A. C. N. P. J. N. de 5 de marzo de 1882).

Previendo posibles conflictos que alterasen el normal transcurso procesional, al pretender los conductores de cualquiera de las tres escuadras restantes *camuflarse* como integrante de la escuadra de N. P. Jesús, no en vano la imagen más venerada de la cofradía y de Jaén, se acordó por la directiva de la cofradía "*que para el acto de la procesión se proveyere a cada uno de dichos conductores una targeta contraseña con el nombre del individuo y escuadra a que pertenece, para evitar intrusiones que se observan todos los años*" (L. A. C. N. P. J. N. de 5 de marzo de 1882). La Junta de Gobierno, para acabar de una vez con todas con los problemas causados por los cabos de conductores, pues a pesar de ser cofrades su comportamiento dejaba que desear por acaparar protagonismo innecesario, decide que un miembro de ella, un directivo, se encargue de "*la dirección de cada uno de los carros para evitar los inconvenientes habituales*" (L. A. C. N. P. J. N. de 13 de marzo de 1887). Los conductores de carros estaban muy pagados de su cometido, y aquéllos que llevaban ocho años cargando con los tronos tendían derecho a que se les expidiese una patente, es decir, un título acreditativo de su condición *privilegiada* (L. A. C. N. P. J. N. de 21 de marzo de 1897). Sin embargo, no todo era miel sobre hojuelas, pues en 1902 varios conductores de la escuadra

de N. P. Jesús, la *elite* de los conductores de carros, abandonaron su puesto en la Carrera (L. A. C. N. P. J. N. de 22 de marzo de 1902), una de las calles principales de la ciudad, ¿sería por indisponerse con el miembro de la Junta de Gobierno que dirigía el trono, para protestar airadamente por algún asunto interno de la cofradía?.

No obstante no todo es oro lo que reluce en el tema de los conductores del carro de N. P. Jesús, pues hubo ocasiones en las que, si bien parece que éstos eran cofrades, su tarea no era gratuita, cobraban un estipendio a cambio de organizar una escuadra, significando esto que no salían bajo el trono por devoción o por amor desinteresado a la efigie del Nazareno, sino que tenían conciencia de que realizaban un duro trabajo que debía ser pagado con un jornal. Y en 1912, nada menos que la mitad de los conductores, como enérgica medida de protesta, abandonan en pleno recorrido la procesión, dejando *tirados* los tronos en la calle, por lo que la Junta de Gobierno, para zanjar futuribles escándalos de ese tenor, corta por lo sano:

"*Como* ***desgraciadamente la devoción va decayendo hay menos respeto y fervor a la Religión****, ha llegado el caso de ser necesaria la separación de los cofrades conductores para evitar que se repitan las escenas a que dan lugar con sus informalidades y falta de respeto de dichos individuos, lo cual se acordó por unanimidad*" (L. A. C. N. P. J. N. de 5 de abril de 1912. Las negritas son mías).

La directiva de la cofradía intenta atajar la gangrena cortando el órgano pútrido, y los cofrades conductores desaparecen, profesionalizándose el oficio de conductor, desempeñado a partir de entonces por jornaleros y obreros asalariados. Como consecuencia de las varias remodelaciones hechas en el trono de N. P. Jesús para ampliarlo, en 1913 su

trono necesitaba 21 conductores, pagándoles la cofradía a cada uno 2' 25 pesetas, dos pesetas a los conductores del resto de escuadras y tres pesetas a cada cabo de conductores (L. A. C. N. P. J. N. de 23 de febrero de 1913). El salario percibido por cada conductor, 2,25 ptas., no quedaba muy alejado de la paga para hombres establecida en 1913 como jornal: 2' 81 pesetas, según recoge Tuñón de Lara (1972: 469). 1913 fue un año en el que proliferaron las huelgas que reivindicaban cuestiones salariales y pretendían una autoafirmación del derecho de los asalariados a que se reconociera su asociación profesional de clase (Tuñón, 1972: 516).

En 1913 los trabajadores jiennenses estaban cada vez más concienciados de la excesiva duración de la jornada laboral y del menguado salario, por lo que la provincia es visitada por líderes obreristas, y en verano por Pablo Iglesias, quien aprovechando el caldo de cultivo existente desde principios de año en los obreros y campesinos jaeneros por las malas condiciones de vida, giraría una visita a diversas localidades de la provincia, pues ésta de Jaén empezaba a tener una importante presencia de campesinos socialistas, y el obrero agrícola de Jaén se veía obligado por los patronos a trabajar a destajo (Garrido, 1990: 603-604). Y esto apareja que los conductores de carros sean exponentes de la clase trabajadora y que haya que plantear un conflicto laboral o de clases entre las escuadras de tronos y la Junta de Gobierno de la cofradía, entre clases populares y elites en definitiva? De todas formas, sí parece evidente que el pago de un salario por portar los tronos, equivale a poner en cuarentena la inquebrantable y unánime devoción despertada por la imagen de N. P Jesús y por su cofradía entre todos los niveles sociales jiennenses, y también, que el marco sociopolítico del momento fermentó entre los conductores una conciencia de realizar un trabajo -y duro- que debía de ser remunerado por la Junta de Gobierno/patronal, si se me permite la licencia.

Esta no breve introducción al tema de los conductores/costaleros he creído conveniente hacerla para matizar una afirmación que, en la bibliografía cofradiera jiennense, ha tomado carta de naturaleza: que la imagen de N. P. Jesús siempre fue llevada a hombros por el pueblo de Jaén, sin necesidad de recurrir a costaleros profesionales, es decir, que cobraban un jornal a cambio; el Cristo de la Buena Muerte, procesionado desde 1927, tampoco necesitó nunca acoplarle un chasis con ruedas, si bien los costaleros eran profesionales, y el Cristo de las Misericordias (o de los Estudiantes), procesionado desde 1947, tampoco llevará ruedas ningún año, aunque siempre será portado por costaleros pagados. La ruptura con esta práctica la llevará a cabo la cofradía de la Buena Muerte en 1977, ya que el Cristo titular será sacado a hombros por costaleros-cofrades, lo cual será analizado más adelante. El discurso *oficial u ortodoxo* elaborado en el microcosmos cofradiero jaenero asegura que, en los años sesenta/setenta, como efecto colateral del Concilio Vaticano II, las cofradías jiennenses sufren una grave crisis que repercutió en una decadencia estética de las procesiones, y en no hallar costaleros pagados, tachados peyorativamente de *mercenarios*, debiendo las cofradías hacer de tripas corazón e incorporar un chasis a la estructura de los tronos para que éstos, en la procesión, se moviesen por medio de ruedas, evitando así tener que bregar con las escuadras/cuadrillas de conductores/costaleros, pues éstos exigían subidas salariales y amenazaban con dejar tirados *los santos de palo* en medio de la procesión si no eran atendidas sus reivindicaciones. En este sentido, García López (1983), acerca de la crisis de la Semana Santa en los años sesenta/setenta, escribía:

"[...]se extinguieron las sempiternas cuadrillas de costaleros, dejándonos una Semana de Pasión **monótona y fría, mecanizada**, que pareció coincidir también con el desaliento de un Jaén que dejó, temerosamente, de acompañar a sus propias

cofradías, brindando al viajero unas calles semidesiertas, ajenas al calor popular[...]Llegaron las ruedas a los pasos; lamentable solución a la que sólo tres cofradías resistieron: Nuestro Padre Jesús Nazareno, el Abuelo; Cristo de la Buena Muerte, el Gitano, y Cristo de las Misericordias, el de Bambú[...]Los chasis de ruedas se extendieron así como reguero de pólvora. Una a una, todas las cofradías las impusieron, en mayor o menor grado[...]**La Semana Santa de Jaén se detuvo así en el tiempo**[...]" (García López, 1983: 15. Las negritas son mías).

Este texto se había hecho eco de uno aparecido el año anterior y que, por venir firmado por el Cronista Oficial de la Agrupación de Cofradías de Jaén, podría considerarse como la autorizada expresión del pensamiento del orbe cofradiero:

"Fue en la década de los años sesenta, cuando las cofradías decidieron poner ruedas a sus ″pasos″. Unas por carecer de medios económicos para poder pagar a los hombres y otras, por no encontrar personal a la hora de hacer su salida. Sirva de ejemplo, el año que no salió el ″paso″ de San Juan, de la Cofradía de la Vera-Cruz, por no tener suficientes hombres para llevarlo, o también cuando la Virgen de los Dolores de la Cofradía de N. P. Jesús se vio un año completamente sola, y tuvieron que echar mano a algunos promitentes [costaleros] del primer turno de N. P. Jesús, recién salidos y de algunos bomberos, que estaban prestando servicio de guardia. Pero quizás, la anécdota fue, el año 1962, cuando la Cofradía de los Estudiantes salió por vez primera de la S. I. Catedral. Una vez los hombres debajo del ″paso″ y momentos antes de salir, se negaban a levantarlo si no se le daba cien pesetas más de lo estipulado, es decir, 600 pesetas en vez de 500. Ni que decir tiene, que se le aumentó la ″cuota″ y problema resuelto. Era un problema grave para los ″capillitas″ [cofrades significados], la Agrupación lamentaba todo esto y la solución era

poner ruedas" (Escalona, 1982: 22).

Y termino esta batería de textos acerca de la época de las ruedas en la Semana Santa trayendo uno de Rafael Ortega Sagrista (1988a) en relación a la cofradía de la Expiración:

"El problema de los costaleros se agudizó de tal forma que para la procesión del Jueves Santo 30 de marzo de 1972, sólo se encontraron gitanos, que eran débiles y apenas podían con los tronos, por lo que las paradas eran demasiado frecuentes [para reponer fuerzas durante la procesión] y se tardaba mucho en el trayecto. Era, pues, una necesidad ineludible poner chasis con ruedas a los ″pasos″ y así se acordó en cabildo general[...]Terminada la mecanización, en la Junta de 14 de abril, el gobernador se encargó de buscar conductores para el chasis y personal para empujar los tronos, sobre todo en las cuestas[...]El Jueves Santo 19 de abril de aquel año, todos los ″pasos″ estrenaron ruedas y se notó la ventaja de que la procesión fue más rápida, evitándose cortes, parones y cansancio[...]**Pero la imaginería perdió vida, naturalidad y su encanto humano**" (Ortega, 1988a: 177. La negritas son mías).

Los conductores/costaleros de principios del s. XX, al cobrar un jornal por sacar el carro, estaban sometidos a unas relaciones de patronazgo, pues el *cabo de conductores*, más tarde denominado fabricano o capataz, era la persona en quien delegaba la Junta de Gobierno para organizar la cuadrilla que sacaría el trono a hombros. Durante el s. XIX hemos visto que los conductores figuraban en la nómina de la cofradía de N. P. Jesús, pero a partir de 1913, estos conductores/costaleros habría que buscarlos fuera del nomenclátor de los apuntados en la cofradía, emergiendo así la figura del fabricano o capataz,

que era el miembro de la Junta de Gobierno encargado de mantener en perfecto estado el patrimonio material de la cofradía, y que asumió además la misión de reclutar conductores/costaleros para conformar cuadrillas. Observamos que hasta la variación léxica indica una proletarización de la función de cargar con los *carros triunfales*: la antigua voz, escuadra, tenía connotaciones castrenses y una vinculación con el tradicional argot cofradiero, en el que asimismo se llamaban escuadras las agrupaciones de nazarenos que procesionaban delante de un trono, pero las escuadras de conductores devienen cuadrillas, implicando este término un conjunto de hombres dedicado a faenar en el campo o a trabajar como albañiles, e incluso contiene un punto de significado despectivo, al significar también cuadrilla un grupo armado de más de tres malhechores para la comisión de un delito.

Este sutil cambio léxico indica la extracción socioprofesional de los nuevos conductores/costaleros del s. XX: proletarios, albañiles y campesinos sin tierra que reciben un jornal por meterse bajo los tronos, y reciben además como complemento tabaco y vino, ya que en los descansos de todo trabajo, que esto y no otra cosa será a partir de ahora procesionar un carro, se fuma y se bebe. Incluso durante el itinerario profesional se harán paradas para que un aguador les suministre vasos de agua o de vino a los conductores/costaleros, aspecto éste que a finales de los años setenta será idealizado cuando sean de nuevo cofrades los que, sin cobrar una peseta, se metan a costaleros, y el aguador sea una figura entrañable y pintoresca que les dé agua, ya no vino, para refrescarse del duro trabajo. Pero en la postguerra civil, resurge de sus cenizas la figura del conductor/costalero cofrade de N. P. Jesús, rebautizada ahora como *promitente*, ofreciéndose voluntariamente estos cofrades para portar el trono del Nazareno en cumplimiento de una promesa.

Pues bien, los documentos fontales visuales, rara vez reflejarán escuadras o

cuadrillas de conductores/costaleros, y esto tiene lógica, ya que, en primer lugar, son elementos invisibles, porque van tapados por los faldones de los tronos, y en segundo lugar, al adquirir, desde la primera década del XX una consideración secundaria, o mejor terciaria dentro del organigrama de la cofradía, estos cargadores de carros serán olímpicamente despreciados por la elite rectora de las cofradías, considerándolos algo exógeno a la estructura de la cofradía, no guareciéndose bajo el paraguas de relaciones de patronazgo y de paternalismo que desplegaban los componentes de las Juntas de Gobierno.

Por todo este cúmulo de razones, las escasísimas fotografías en las que aparecen o se adivinan conductores/costaleros han sido muy positivamente valoradas para este estudio. Habrá momentos de descanso en la procesión, *parones*, en los que los hombres ocultos tras los faldones de los tronos, sabedores de que un operador empuñaba su cámara dispuesto a tomar una fotografía, levanten estos lienzos y, en un ejercicio de nivelación igualitaria, intenten ser *inmortalizados* en la instantánea, observándose esto en dos documentos fontales de los años veinte, asomando la cabeza por los faldones un conductor [I61] y levantando los faldones del carro de N. P. Jesús [I107] para al menos insinuar *lo* que va dentro. En uno de los *parones* de la procesión de la Vera Cruz, en el Jueves Santo de 1950, los costaleros asalariados del paso de palio de la Virgen de los Dolores [H12] alzan el faldón frontal con el fin exclusivo de ser fotografiados, llevando un costalero liado en la frente un pañuelo para enjugar el sudor. En otra fotografía de la década de 1920, al salir N. P. Jesús de la catedral para efectuar la obligada visita al Santo Rostro [I112], para ayudar a bajar la rampa colocada para salvar los escalones, un costalero (viste con ropa de faena) está fuera del carro, sujetando el trono por un lateral. Asimismo saliendo de la catedral tras venerar el icono/*reliquia* del Santo Rostro a mediados del decenio de 1910 [G87], los faldones delanteros del carro del Cristo de la Expiración son levantados ostensiblemente para

reorganizar la cuadrilla de costaleros y proseguir la marcha. Continuando con el mismo Cristo anterior, ahora en una fotografía iniciándose los años sesenta, son visibles los pies de los costaleros asalariados [G52] subiendo la Carrera.

Mas existe un documento fontal [I60], correspondiente a 1919, que refleja el término de la procesión de N. P. Jesús y la inminente entrada, del trono del Nazareno, en la iglesia de la Merced. En dicho documento fontal visual [I60], el operador fotográfico se hallaba entre la masa de espectadores, por lo que, justo delante de él, al lado de los soldados romanos, se observan dos hombres de espaldas, llevando al cuello un lienzo oscuro, quizá una toalla, trapo utilizado para enjugarse el copioso sudor producido por el trabajo dentro del trono, denotando con ello que son costaleros que han finalizado su turno de carga, bien del trono de N. P. Jesús o de cualquiera de los demás que salían procesionalmente.

En 1956, el trono de Jesús Preso de la cofradía de la Vera Cruz, al pararse en la plaza de San Francisco [H9], permite apreciar el travesaño de la estructura del carro al estar descorridos los faldones. Los costaleros, apartaron el lienzo que les daba anonimato bajo el carro por un motivo: ver y ser vistos en la ceremonia *patriótica* que se estaba desarrollando. En los años cuarenta y cincuenta, el trono de Jesús Preso simbolizó a los *excautivos*, los antiguos presos en la zona republicana afines al bando *nacional*, y a la plaza de San Francisco, lugar en el que está parado el trono, se halla la puerta de entrada de la cripta catedralicia, espacio sagrado en el que estaban enterrados religiosos relevantes y paisanos de signo derechista muertos durante la Guerra Civil, de manera que la cripta de la catedral pasó a denominarse *La cripta de los Caídos* (por Dios y por España), siendo decorado este recinto con pinturas murales alusivas a la estética falangista. Pues bien, al pasar la procesión de la Vera Cruz por la plaza de San Francisco, al llegar el trono de Jesús Preso a

la altura de *La cripta de los Caídos*, el carro era girado para que la imagen de Jesús Preso, símbolo de los *excautivos*, quedara confrontada con la cripta, rindiendo homenaje a los *caídos por Dios y por España*, identificando la cofradía con la garantía de la religión y del *ser* de la patria, en suma, con el ideario nacionalcatólico del franquismo.

En el estreno de parte del grupo escultórico del Descendido en 1959 [E18], iniciándose la procesión, son alzados los faldones para reubicar la cuadrilla de costaleros profesionales, pero entrada la década de los sesenta, ya procesionando todas las figuras del Descendido y sobre un nuevo trono, éste se ha mecanizado [E26]: se ha incorporado un chasis con cuatro ruedas al carro, viéndose algo del mecanismo al permanecer los faldones subidos tras realizar la maniobra de sacar el trono a la plaza de Santa María.

En 1977, como ya apunté anteriormente, el Cristo de la Buena Muerte es sacado, por vez primera desde 1927, por jóvenes cofrades-costaleros, fracturando así la ya asentada costumbre de contratar costaleros y ejerciendo como motor y referente para el resto de cofradías jiennenses. Mas, como también he señalado antes, la imagen de N. P. Jesús era la única, que, desde 1939 era procesionada por cofrades-costaleros, llamándose a sí mismos promitentes. Estos promitentes, al ser cofrades y sacar la imagen por promesa y de esta forma distinguirse de los costaleros asalariados, cobrarán conciencia de pertenecer a un grupo especial, distinto, portador de *valores puros* frente a la práctica *mercenaria* de los costaleros profesionales, y se considerará *un honor y un privilegio tener la fortuna de poder sacar al Abuelo* (N. P. Jesús). En 1978, una cuadrilla de promitentes de N. P. Jesús [R33] espera a pie de calle para efectuar el *cambio de turno*, es decir, relevar al grupo de promitentes que han llevado sobre sí la efigie del Nazareno tras un lapso de tiempo rigurosamente predeterminado. Este turno de promitentes, mirando en dirección al trono de N. P. Jesús, prorrumpe en vivas,

gritos y aplausos, animando a sus *compañeros* que de un momento a otro deberán dejarles el sitio. La orgullosa pertenencia a la cofradía se manifiesta en las medallas de cofrades que, colgando del cordón, lucen al pecho algunos promitentes [R33], y su identificación como tales se efectúa por medio de una toallita blanca echada al cuello, para limpiarse el sudor debajo del trono.

Pero además, el documento fontal referido [R33] explicita una *comunión identitaria*, un reforzamiento del sentimiento de veneración hacia una imagen: los costaleros aplauden, gritan dando ánimos a sus compañeros que están bajo el trono de N. P. Jesús, o gritan profiriendo vivas a la efigie del Nazareno, y sus caras reflejan la emotividad del momento, ya que la carga dramática de las procesiones provoca:

"[...]una fuerte emoción levantada por el sobrecogimiento ante el poder de la representación de la divinidad. Se busca por ello el contacto místico, la aproximación física que permita participar de ella: se le toca, se le besa o se intenta tomar algo de lo que haya formado parte de su exorno -una flor, una vela, un alfiler del tocado- como si se pudiera retener un trozo del propio símbolo, con el cual se pueda sentir en contacto[...]De esta forma se contribuye de manera fundamental al establecimiento de un puente directo de comunicación, caracterizado por su inmediatez, entre la imagen y el individuo" (Rodríguez Mateos, 1997: 266).

Esa conexión sin intermediarios entre los costaleros y *su* imagen, se patentiza en el documento fontal [R33], al dirigirse las miradas de los costaleros hacia la imagen -que está fuera del encuadre fotográfico-, pues están viviendo por adelantado el contacto físico con el trono, y por ello se provocan a sí mismos la emoción batiendo palmas y gritando vivas a N.

P. Jesús, erigiéndose en protagonistas del momento, sin importarles un ápice la presencia de nazarenos negros que fluyen a su lado.

Mas uno de los símbolos que refuerzan el sentimiento de pertenencia a una comunidad de cofrades/conductores/promitentes como es la medalla de la cofradía no entraña algo novedoso, sino que existía en el s. XIX y cumplía una finalidad semejante:

"*Sería conveniente se adoptase un distintivo que llevasen los señores cofrades tanto en la procesión del Viernes Santo quanto en los demás actos públicos de la cofradía, así como una medalla de plata que se llevase pendiente al cuello con una cinta morada y en la medalla se cifrase el dulce nombre de Jesús*" (L. A. C. N. P. J. N. de 8 de octubre de 1843).

Este turno/cuadrilla de promitentes [R33] está protagonizando un pre-ritual festivo religioso: el hecho de meterse bajo el trono, lo cual vehiculiza una afloración explosiva de emociones profundas ante la deseosa contemplación de la efigie de N. P. Jesús, una imagen-símbolo, de modo que este compartir codo con codo un ritual de símbolos religiosos, como manantial de adoración/veneración común, produce entre los miembros del grupo, esto es, la comunidad encarnada por el turno/cuadrilla, un estrecho vínculo que anula sus diferencias y los une entre sí y frente a los demás (Rodríguez Mateos, 1997: 265).

### 3.4.b. Costaleros por fuera

Su esencia es la misma que los costaleros que van dentro del trono, pues es la

de portar a hombros el carro. Empero, esta tipología *costaleril* va a tener un origen distinto que los conductores. En los s. XVII, XVIII y buena parte del XIX, antes que en la Semana Santa de Jaén se construyesen *carros triunfales*, las imágenes religiosas eran procesionadas en andas de madera o metales nobles, y estas andas eran llevadas sobre los hombros de cofrades que, en las paradas hechas para descansar del peso, dejaban caer las andas en unas largas horquillas que cada uno de estos cofrades empuñaba. Los cargadores de andas se denominaban *guizqueros*, ya que este instrumento empuñado se llamaba *guizque*: un largo palo que en un extremo tenía un regatón y en el otro una horquilla de hierro, descansando en ella las andas procesionales.

La cofradía de N. P. Jesús, en 1838 tuvo serios problemas para encontrar guizqueros, que tradicionalmente se prestaban voluntarios para portar las imágenes, por lo que hubo que buscar a cofrades pagándoles y dejándoles túnicas arregladas a tal efecto (L. A. C. N. P. J. N. de 23 de marzo de 1838), pues los guizqueros salían en procesión revestidos con la túnica pero con la cara al descubierto, sin llevar caperuz. Los gizqueros serán una piña y cerrarán filas para defender su privilegio de portar los carros, pues cuando en 1854 un puñado de cofrades de N. P. Jesús manifieste su deseo de llevar a hombros la imagen del Nazareno, se cerraron en banda los guizqueros negándose a incorporar a nadie a su *selecto* grupo (L. A. C. N. P. J. N. de 19 de marzo de 1854).

Cuando a partir de 1866 la cofradía de N. P. Jesús comience a desechar las andas para la procesión y construya *carros triunfales*, los guizqueros dejarán de tener razón de ser y desaparecerán como tales, sucediendo igual con el resto de cofradías, que seguirán la estela de la cofradía de N. P. Jesús al tallar tronos pasionistas, y la Junta de Gobierno arbitra una solución para que los guizqueros no pierdan sus derechos adquiridos, al poder ir asidos,

como símbolo de unión, a seis asas que llevaría el *carro triunfal*, alternándose llevando las seis varas del palio de respeto del Nazareno, mas esta escuadra de guizqueros tendrá los días contados, porque no se sustituirán en adelante las bajas producidas por enfermedad o jubilación (L. A. C. N. P. J. N. de 4 de marzo de 1866). Pero los guizqueros reaparecerán esporádicamente en el s. XX, tras la Guerra Civil, por la fiebre de realizar traslados de imágenes en vía-crucis. Esclarecedora a este respecto resulta un documento fontal de la cofradía de la Vera Cruz [H13], pues la efigie de Jesús Preso es acompañada y llevada en andas por guizqueros *excautivos*, patentizando su filiación nacionalcatólica a ojos de la comunidad, demostrando su calidad de *gente de orden* al pasear la imagen delante de la Casa Cuartel de la Guardia Civil, formando en la puerta un grupo de guardias civiles y observando la escena, desde el balcón principal, unas mujeres tras la bandera nacional.

Surgirá, durante un breve tracto temporal, la década de los cincuenta, una hibridación entre costaleros y *anderos*, siendo éstos últimos una evolución de los guizqueros, ya que los tronos eran portados por hombres ocultos por los faldones, pero por fuera del trono había unas andas que, al ser portadas por anderos, aliviaban el peso soportado. Estos anderos, también asalariados, procesionaban revestidos con la túnica de ls cofradía y con la cara descubierta, al igual que los guizqueros decimonónicos, según se comprueba en la cofradía de la Vera Cruz, en el paso de palio de la Virgen de los Dolores [H29], y en la cofradía de N. P. Jesús, asimismo en el paso de palio de su particular advocación de la Virgen de los Dolores [I39, I117, I119].

Otros ejemplos de vía-crucis son el documento fontal visual [I49], pues unos anderos llevan a N. P. Jesús vestidos de calle, testimoniando el orgullo de portar una imagen-símbolo así como el ver y ser vistos por la colectividad, así como el documento [G6], siendo

la imagen transportada la del Cristo de la Expiración.

### 3.4.c. Fabricanos

El fabricano es el miembro de la Junta de Gobierno encargado de cuidar el patrimonio de la cofradía y, llegada la Semana Santa, supervisar cualquier actividad relacionada con el manipulado de enseres procesionales, sobresaliendo el delicado proceso de colocación de las imágenes en sus respectivos tronos. Hay que aclarar que pueden coexistir varios fabricanos, teniendo cada uno a su cargo un carro en particular, estando coordinados y dirigidos por el fabricano general. En el desarrollo de la procesión, cada fabricano, denominado también capataz en el argot cofradiero de otras ciudades, dirige las maniobras del trono, dando precisas órdenes a los conductores/costaleros que van metidos bajo el carro. Y ya vimos antes que los fabricanos, en el habla cofradiera jaenesa, se denominaban en el XIX *cabos de conductores*.

En principio y teóricamente, los fabricanos deben llevar puesta la túnica de nazareno durante la procesión, pero este principio estatutario se convierte en excepción al verse saltado a la torera por una norma consuetudinaria: los fabricanos se revisten con la túnica, pero no se colocan el caperuz, siendo un alud los documentos fontales a este respecto a lo largo del s. XX en los que los fabricanos van con la cabeza al descubierto [A20, C4, C5, C6, C14, C21, C23, C26, E11, E14, E16, E18, E22, E24, E26, F1, F3, G30, G52, G54, G56, G58, G66, G68, G72, G78, G85, H5, H17, H38, I12, I23, I44, I52, I56, I83, J7, J10, J12] o llevan el caperuz enrollado en la frente dejando ver el rostro [B7, C18, E17, E31, E34, F6, G17, G31, G36, G43, G42, G45, G44, G46, G49, G50, G59, G60, G62, G74, G77, G78, G86,

H3, H4, H27, H31, H32, I46, I61, I69, I78, I91, I94, I107, I115, J5, J13, J24, K11, K12, K15, L1], siendo en comparación pocas las ocasiones en las que el caperuz les cubre la cara [B5, B8, C15, C33, C36, E1, E2, E10, H11, I25, I27, I54, I84, I85, I87, I95, I97, I105, J11].

La razón aludida para no taparse la cara con el caperuz es que no se oiría con nitidez dentro del trono la voz del fabricano o fabricanos, impidiendo que los conductores/costaleros cumplieran las órdenes recibidas en el momento justo, ejecutando a destiempo las maniobras con el carro, y por ello, o bien andan los fabricanos sin capuz o bien se refugian en una actitud intermedia: se encasquetan el capirote, el cucurucho de cartón y el caperuz, pero se enrollan éste en la frente, para que al no llevar cubierta la boca sus palabras sean oídas a las claras por conductores/costaleros. Sin embargo, tras este razón de orden práctico se esconde la verdadera: llevar el rostro descubierto permite ser visto, conocido por la comunidad y reconocido como alguien *importante* en el organigrama de la cofradía, alguien que ostenta poder y cuyo prestigio personal se refuerza al asociarse a la imagen que va situada en el trono que guía con pericia, ya que el fabricano siempre está situado extremadamente cerca del trono, tocándolo con frecuencia, apoyándose en él, asiéndose a molduras o a piezas de metal repujado.

### 3.5. Nazarenos

Los nazarenos son los cofrades que, revestidos con la túnica, salen haciendo penitencia en una cofradía pasionista. El agrupamiento de nazarenos se realiza en función de los tronos que saque cada cofradía, pues los penitentes encapuchados procesionan acompañando la imagen que es portada en un carro. Estas agrupaciones por tronos de

cofrades entunicados se llaman de varias formas: secciones o cuerpos de nazarenos, aunque la locución decimonónica jaenera era *escuadra de nazarenos*, extraída, como tantas voces cofradieras, del vocabulario militar, cayendo en desuso tras la Guerra Civil. Una cofradía pasionaria se distingue por llevar en sus filas nazarenos, si no fuera así, la cofradía no estaría aprobada jurídicamente por la Iglesia o bien se trataría de una procesión romera, perteneciente al mundillo de las cofradías de gloria y no de las penitenciales.

### 3.5.a. Caperuz y capirote

La tela que tapa la cara del nazareno y le confiere anonimato se llama de distintas maneras: caperuz, capuz, caperuza o antifaz, siendo el vocablo primero, caperuz, el de más solera y arraigo en el habla semanasantera jaenesa; e incluso durante el s. XIX se empleó como sinónima de caperuz la voz escapulario. Este trozo de tela se coloca sobre un soporte cónico de cartón denominado asimismo: capirote, capirucho o cucurucho, para que de esta forma, el caperuz quede enhiesto, vertical, con una acentuada forma picuda. Los nazarenos de otras localidades españolas adoptarán el capirote como forma vergonzante de penitencia, como una manera de humillarse ante Dios, ya que esta pieza de cartón era uno de los símbolos infamantes con los que la Inquisición señalaba públicamente a los penitenciados, como puede verse, verbigracia, en las series de los grabados goyescos. Con el devenir del tiempo, el origen del capirote como símbolo del castigo inquisitorial será olvidado por las cofradías, y este cono de cartón se constituirá en uno de los elementos básicos de la indumentaria nazarena.

En Jaén, hasta mediado el s. XIX, los nazarenos de todas las cofradías

pasionarias salían sin el cucurucho de cartón, llevando el caperuz puesto directamente sobre la cabeza, cayéndoles el corto pico de la tela del capuz por detrás. Será en 1848 la cofradía de N. P. Jesús la que discute en Junta de Gobierno si los nazarenos deberían llevar capirote, siendo éste alto o mediano, o simplemente "*taparse la cabeza con otra cosa y que llevasen una corona de espinas y cordón de esparto* [en la cintura]" (L. A. C. N. P. J. N. de 26 de marzo de 1848), aprobándose definitivamente el que se adopte el capirote y el caperuz alto, "*túnica más corta que la* ***sevillana*** *y el cordón, en lugar de esparto, de algodón dorados y dobles*" (L. A. C. N. P. J. N. de 2 de abril de 1848. La negrita es mía). Es decir, se toma la vestimenta de los nazarenos de Sevilla como referente, introduciéndose en Jaén, por medio de la cofradía de mayor arraigo devocional, la costumbre de llevar los nazarenos conos de cartón, que serían embutidos en los caperuces, para llevar verticalmente la tela que ocultaba el rostro.

Los documentos fontales de las primeras décadas del s. XX nos ilustran acerca de la práctica del uso del capirote por los nazarenos de las cofradías jiennenses [E29, G61, G63, G64, G77, G87, H32, H34, I5, I38, I79, I108, I111, I116, I118, J22, J26, K7, L3], sucediendo igual tras la Guerra Civil [A7, A17, B7, C16, C19, C27, C30, C32, E14, E15, E20, E36, G5, G34, G35, G38, G41, G57, G69, G70, G82, G83, H15, H30, I57, I72, I87, I88, I103, I104, I105, J14, J15, K5]. Solamente habrá una cofradía que, según establecen sus reglas, no incorporará el cucurucho de cartón en el atuendo de sus nazarenos: la cofradía del Cristo de la Humildad, fundada en 1955 y conocida popularmente como la del Silencio, por procesionar sus cofrades cumpliendo un riguroso voto que prohíbe hablar [D1, D2].

No obstante, la cofradía de N. P. Jesús no velará con rigor para que el traje estatutario de nazareno sea el utilizado por quienes participen en la procesión, y, dada la

magnitud y masificación que alcanza esta estación penitencial tras la Guerra Civil, la Junta de Gobierno relajará el cumplimiento de las reglas en lo tocante a la indumentaria nazarena, de forma que el cono de cartón, el capirote, será utilizado o no en función de las apetencias personales de cada penitente, alternándose en las filas procesionistas nazarenos que portan cucurucho de cartón con los que no [I16, I29, I48, I81, I82].

### 3.5.b. Túnica

En la década de 1840, la cofradía de N. P. Jesús se enfrentaba con la contrariedad de que durante la procesión los nazarenos compaginaban varias túnicas, unas de color morado, otras pertenecientes a diferentes cofradías, y las más se hallaban en calamitoso estado de conservación, muy ajadas y sucias, por lo que la Junta de Gobierno, en 1848, acordó fijar un nuevo patrón de túnica:

"[...]*para el mayor lustre y decoro de esta Cofradía que todos sus individuos se hiciesen una túnica de tela sencilla y cuyo costo no pase de cien reales, según la forma que tienen las de* ***Sevilla*** *y Cordova y otros pueblos, las cuales vistiesen los cofrades en la procesión del Viernes Santo, siendo todas iguales pues que debe prevenirse en caso de adoptarlas, la singularidad en términos que todas sean iguales en tela, forma y demás, para lo cual dicho señor Gobernador ofreció presentar un diseño para la aprobación de la Cofradía, guiando sólo a dicho señor al proponer esta medida el lucimiento de la Cofradía en la citada procesión, la uniformidad en el vestido de la citada túnica, que llevará al pecho las iniciales de Jesús y con ello podrán los hermanos ir reunidos con la escuadra del señor, evitándose los compromisos que siempre ocurren por querer los devotos acercarse a dicha*

*sagrada imagen llevando a los cofrades por lo regular delante y en el sitio menos preferente*[...]" (L. A. C. N. P. J. N. de 21 de abril de 1848. La negrita es mía).

Estas túnicas serán indistintamente de color negro o morado, pudiendo elegir cada cofrade la tonalidad a la hora de hacerse el traje de nazareno. A comienzos del s. XX serán omnipresentes las túnicas negras, como denotan los documentos fontales [I87, I88, I108, I118], entreviéndose alguna túnica morada, apreciables en las fotografías en blanco y negro por tener una tonalidad más clara que las negras [I87, I107, I111, I112] , y en 1947, cuando la cofradía se *moderniza* estéticamente sevillanizándose, serán definitivamente prohibidas las viejas túnicas moradas, consideradas unas antiguallas que desentonaban y que recordaban la denostada estética arcaizante de las procesiones jiennenses. Los tejidos preferidos desde el s. XIX serán el algodón y la lanilla, que se impondrán con fuerza en el s. XX [A11, E36, G61, G63, G65, G77, G82, G87, I82, I94, I104, I105, I118, J14, K5, K13, K16], compitiendo con otras telas más bastas y ásperas como la estameña marrón de la cofradía del Silencio [D1, D2] o con tejidos más lujosos, usados en capas o caperuces, como el terciopelo [C2, C10, C11, C23, C26, J15, J26] o el raso [B5, B6, D2, F2, F6, H17, H20, H31, L8], introducido en 1927 por la cofradía de la Buena Muerte, que lo importó de los nazarenos sevillanos, rompiendo moldes en la estética procesionaria jiennense y utilizando el raso negro para los caperuces a lo largo del siglo [E2, E20, E29, E32, E36]. Hubo un tejido muy empleado en el último tercio del XIX y que sobrevivió algunos años en el s. XX: el ruán, una tela muy brillante y de aspecto acartonado que la cofradía de N. P. Jesús, al establecer su nuevo tipo de túnica en 1848, introdujo en Jaén vía Sevilla [I4, I9, I15, I38, I69, I78, I79, I85, I108, I114].

El documento fontal visual [G61], corresponde a la estación penitencial de

1908, porque en esos dos años, la cofradía de la Expiración, cuyo Cristo aparece sobre su *carro triunfal*, acordó fusionar su procesión a la de la cofradía del Santo Sepulcro, y en la fotografía predominan las túnicas blanquimoradas de la Expiración, aunque una de las capas blancas lleva la característica cruz de Malta de la *sección sanjuanista*, los nazarenos que alumbraban delante del trono de San Juan de la cofradía del Santo Sepulcro. Esta sección sanjuanista fue organizada en 1907, *inspirándose* el traje de nazareno en la llamativa y recién estrenada túnica, diseñada por el bordador Juan Manuel Rodríguez Ojeda, para la popular cofradía sevillana de la Macarena, por lo que se acomete una sevillanización en cuanto a la estética de las túnicas nazarenas de una de las cofradías más antiguas de Jaén, la del Santo Sepulcro. Este hábito penitencial de la sección sanjuanista consistía en: túnica y capa de lanilla blanca, caperuz y ceñidor -fajín- de terciopelo verde, calcetines verdes, guantes blancos, zapatos negros de charol con hebilla de plata, y como distintivo en la capa, una cruz de Malta de terciopelo verde (López Pérez, 2002: 105-106). La sección sanjuanista de la cofradía del Santo Sepulcro aparece, acompañando a su imagen titular en otros documentos fontales [J15, J26].

También el documento fontal [I5] refleja la confluencia de dos túnicas de diferentes cofradías en una misma procesión, la de N. P. Jesús, pues en el bienio 1921-1922, la cofradía de la Expiración acordó, en cabildo general extraordinario, que saliera la imagen del Cristo de la Expiración "en unión de la de Nuestro Padre Jesús Nazareno, lo que resultaría una procesión de gran esplendor y esta Real Cofradía no perdería nada en su independencia y renombre que ya tiene conquistado" (Ortega, 1988a: 69). La excepcionalidad del hecho procesional motivó que el fotógrafo, situado en medio del cortejo pasionario, captara las dos filas de nazarenos, en las que hay túnicas negras de la cofradía de N. P. Jesús y blancas y moradas de la de la Expiración, apareciendo al fondo el trono del Nazareno, mientras la

estación penitencial atraviesa la plaza de la Audiencia.

A la luz de la totalidad de los documentos fontales fotográficos del s. XX estudiados, no ha quedado en Jaén rastro alguno de las denominadas túnicas de cola, vigentes aún en la Semana Santa de Sevilla, y que de esa ciudad copió la cofradía de N. P. Jesús en el s. XIX para intentar atajar la mala organización como resultado del aluvión de personas que se entreveraban con los nazarenos, pues en 1854 la Junta de Gobierno acordó que todos los nazarenos "*fueran agarrados por las colas, para evitar que se metiesen entre ellos personas sin túnica*" (L. A. C. N. P. J. N. de 19 de marzo de 1854). Esta *cola* consistía en que el pico trasero del caperuz era muy largo, asiéndolo el nazareno que iba detrás en la fila, formando una cadena humana. Mas como esta norma no era cumplida a rajatabla, la Junta de Gobierno retoma el tema en 1858:

"*La procesión debía ponerse a la altura en que están otras capitales de provincia y aun de pueblos subalternos, donde se celebran las procesiones con mucho más orden que aquí, más gusto y uniformidad y supuesto que tanto las santas imágenes, sus ropas y alajas y los demás útiles de la procesión están en un estado tan bueno devía acordarse que en la procesión del Viernes Santo solo fuesen desde el pendón hasta la Virgen los señores cofrades que llevasen túnicas, sin permitir que otras personas no las lleven se pongan entre los cofrades que las visten, y que esto se lograría formando la procesión en la iglesia y asiendo las colas de las túnicas era imposible la introducción que se advierte, lográndose con esto hacer* ***una procesión lucidísima que podría compararse a las de Sevilla***[...]" (L. A. C. N. P. J. N. de 14 de febrero de 1858. Las negritas son mías).

Esta forma de mantener el orden procesional decayó en Jaén, y sólo una

cofradía, la del Silencio, establecerá, desde finales de la década de 1950, que los nazarenos vayan *encadenados* unos a otros, porque una cadena, cuyo eslabón último irá fijado al trono del Cristo de la Humildad, traspasará cada farol que porten los penitentes entunicados, consiguiendo así un orden sin posibilidad de ser roto en ningún momento del itinerario [D1].

Solamente en la cofradía de N. P. Jesús, por mor de la desmesurada participación de penitentes que escapan a toda forma racional de ordenación y control, se verán túnicas deslucidas, *rabonas*, esto es, cortas o *rabicortas*, al ser confeccionadas artesanalmente por legos en esas labores, y también por aprovechar otras personas el traje de nazareno originalmente cortado y cosido para alguien en concreto, con unas hechuras determinadas [I104]. Y cuando estén próximas a finalizar las estaciones penitenciales, serán visibles las aparatosas huellas de muchas horas de procesión, al haberse manchado la túnica con la cera derretida de las velas [I81].

Una constante en las procesiones jaeneras será el organizar los nazarenos en dos filas indias, para mantener el orden, lo cual redundará, entre otras cosas, en que las estaciones penitenciales devengan *desfiles procesionales*, como se les llamará repetidamente tras la Guerra Civil. Esto se observa en las primeras décadas del s. XX [G61, G63] y se mantiene también a partir de los años cuarenta [C16, C30, D1, E36, G34, G65, H31, I57, J15, K5].

### 3.5.c. Anonimato

La esencialidad del nazareno es la del anonimato, el no ser reconocido por

quienes contemplan la procesión, salvaguardando su identidad gracias al caperuz, que le cubre la cara, dejando ver sólo los ojos. Pero este anonimato será voluntariamente roto cuando el nazareno detecte la presencia de un fotógrafo [C30, G69, G79, G87, G90, H20, H26, I35], pues ansiará ser reconocido para perpetuarse en la instantánea, sobre todo si este nazareno ocupa un cargo en la Junta de Gobierno, pues así demostrará que es alguien *importante*, simbolizando esta cualidad el empuñar una alta vara de mando [G61, H32, I46, I52, I87, J9]. Pero sobremanera, serán los fabricanos los que se alcen, se arremanguen el caperuz, no sólo ante la perspectiva de ser fotografiados, sino en el decurso procesional, y ello porque el tener a su cargo la cabal conducción del carro le hace una persona relevante a ojos del pueblo [C18, E34, G36, G50, G59, G62, G68, G74, G78, H4, H27, H31, H32, I9, I115, J19, K15]. Mas este conculcar el anonimato será un problema para las directivas cofradieras del XIX, porque los nazarenos tendrán un impulso *irreprimible* de ser reconocidos, haciendo constar este particular la Junta de Gobierno de N. P. Jesús en 1873, teniendo la I República un mes de vida, lo cual podría interpretarse como una desafiante práctica masivamente seguida ese año para que, en una coyuntura republicana, tuvieran interés en ser reconocidos cofrades de afinidades políticas antirrepublicanas, quizá nacionalcatólicas, realizando un ejercicio de autoafirmación de sus posiciones religiosas y conservadoras, pues no hay que olvidar que la diócesis jiennense estaba regida por el reaccionario Monescillo y que al año siguiente, 1874, ocuparía el puesto de Gobernador de la cofradía de N. P. Jesús el canónigo lectoral Muñoz Garnica, mano derecha del obispo en lides ideológicas y de ortodoxia doctrinal:

"[...]*por un señor cofrade se llamó la atención de la costumbre que empezaban a introducir algunos nazarenos llevando levantado el escapulario* [caperuz] *de la túnica, faltando así a lo prevenido por los estatutos, lo que tomado en consideración y*

*después de lo discutido, se acordó que los alcaldes y demás individuos de la Junta de Gobierno cuiden de que todos los nazarenos que vistan túnica de caperuz permanezcan con el rostro cubierto durante la procesión, y que si alguno se negase a ello después de ser exhortado por el Alcalde* [comisionado por la directiva para mantener el orden y decoro en la procesión] *o individuo de la Junta que lo haya notado, se dé conocimiento del hecho al Gobernador de la Cofradía o persona que lo represente para que éste disponga su separación de la procesión y expulsión de la Cofradía*[...]" (L. A. C. N. P. J. N. de 16 de marzo de 1873).

### 3.5.d. La luz

Los nazarenos salen en procesión alumbrando, llevando una vela para que la luz sea un testimonio de fe, de la llama evangélica y de la lámpara que al arder frente al tabernáculo simboliza la perenne presencia de Dios. Estas velas serán suministradas por la cofradía o aportadas por los penitentes, y serán encendidas para ir alumbrando durante todo el itinerario procesionista, sin necesidad de esperar a que decline la luz del sol y se haga de noche. A finales del s. XVIII se les entregaba a cada *escuadra de nazarenos* una cantidad determinada de cera, que solía rondar las 30 libras, comprometiéndose a devolver los cabos de vela sobrantes y a pagar la consumida en la estación penitencial (L. A. C. N. P. J. N. de 18 de mayo de 1790). Una característica común a todas las cofradías jiennenses, desde finales del XIX hasta 1978, es el que los nazarenos, denominados en los s. XVIII y XIX *hermanos de luz*, irán con vela y no con cirio, distinguiéndose ambos en altura y grosor: la vela es más fina y pequeña que el cirio.

Los penitentes de la cofradía de N. P. Jesús se distinguirán por el *totum revolutum* de velas utilizadas, pues las habrá de todos los tamaños y grosores imaginables, ya que, al adquirir esta estación de penitencia unas dimensiones incontrolables, los nazarenos y gente que vista de paisano, adquirirán particularmente las velas en droguerías, haciendo caso omiso al tamaño y altura estandarizados de las velas compradas por la cofradía para ser repartidas en los momentos previos a la salida procesional. Este desorden cerífero inherente a la cofradía de N. P. Jesús se manifiesta visualmente no sólo en la amplia panoplia de velas exhibidas, sino también en los *arreglos caseros* realizados para evitar ser manchados por los lagrimones de cera derretida: se recortan círculos de cartón o se confeccionan cucuruchos de papel o cartón, se les hace un agujero y se introduce la vela. Esta solución casera prácticamente no aparece en otras cofradías, lo cual es explicable por lo desbordado de la participación popular en la procesión del Nazareno, centuplicada tras la Guerra Civil, pues por si fuera poco es la estación de penitencia en la que más gente sin vestir túnica sale alumbrando [I28, I30, I42, R35, R62].

Los nazarenos de las demás cofradías raramente recurren a estas soluciones caseras para evitar mancharse con los chorreones de cera, lo que indica un control más riguroso de los penitentes por parte de la Junta de Gobierno, que se posibilita por procesionar muchos menos nazarenos y por apenas salir alumbrando gente vestida de paisano, aunque hay excepciones [J25]. Los nazarenos a veces llevarán la vela bajando la mano [C30, E20, E36, G57, G61, G63, G69, H32, I5, I12, I14, I25, I27, I35, I48, I53, I57, I75, I81, I104, I117, K5], y en ocasiones, para imprimirle mayor efectismo visual a la procesión, apoyarán la vela en la cadera y la empuñarán sujetando al mismo tiempo la capa, que se desplegará [C16, G5, G8, G9, G34, G41, G65, H31, J15, J26]. Sólo los nazarenos de una cofradía, la del Silencio, no empuñarán velas, sino faroles, yendo dentro, eso sí, un cabo de vela [D1].

### 3.5.e. Cruces y cadenas

Los nazarenos, cuando pretenden incrementar su penitencia, dan cumplimiento a una promesa cargando con una cruz detrás de la imagen depositaria de esa personalísima promesa, arrastrando a veces cadenas de los pies, simbolizando éstas cómo ese penitente es un siervo de Cristo que se humilla ante esa persona de la divinidad a través de un instrumento de castigo. Pero habría que delimitar con claridad la acepción de promesa en el ámbito de la Semana Santa: es el pacto que una persona hace con una advocación de la Virgen o de Cristo, pidiéndole un favor y cumplir la penitencia autoimpuesta saliendo en la procesión, bien de paisano o con traje de estatutos, es decir, túnica, implementándose en ocasiones el cumplimiento de la promesa cargando con una cruz, imitando a Cristo camino del Calvario, aumentando el carácter penitencial arrastrando los descalzos pies aherrojados con cadenas. También, las promesas pueden cumplirse procesionando esa persona revestida de nazareno y alumbrando, o sin necesidad de vestir la túnica, bien llevando una vela o bien caminando en pos de una imagen religiosa, como veremos más adelante. La efigie de Semana Santa que ha capitalizado el cumplimiento de promesas es la de N. P. Jesús.

Todos los documentos fontales visuales que constatan la presencia de cruces y cadenas se refieren a la imagen de N. P. Jesús, y ninguno de ellos muestra esta práctica antes de la Guerra Civil, por lo que será en la inmediata postguerra cuando florezca esta costumbre de dureza penitencial recordatoria de las antiguas procesiones de disciplinantes de los s. XVI y XVII. A partir de 1939 un acto de expiación pública de los pecados era *seguir a Jesús de promesa*, es decir, caminar a gatas, postrarse de hinojos en las paradas del trono con los

brazos en cruz, portar un leño, arrastrar pesadas cadenas, etc., y ello de nazareno, con su correspondiente caperuz tapando la cara, o bien sin parapetarse en anonimato alguno, para que la comunidad comprobase la devoción hacia la imagen y la religiosidad extrema de esa persona en concreto. Aunque habrá alguna otra imagen que concite esta práctica de caminar tras ella de hinojos, como es el caso de Jesús de la Caída de la cofradía de la Magdalena [C37], siendo esto explicable por la gran popularidad e identificación de cofradía y barrio de la Magdalena, poblado por humildes capas sociales. En dicho documento fontal [C37] se ve cómo la mujer va alumbrando arrodillada, a la vez que lleva en brazos un niño con un gorro de color claro.

La sección de nazarenos con cruces va inmediatamente detrás del trono de N. P. Jesús [I16, I18, I19, I32, I105], como si fuera un *negro efluvio penitencial* del trono, delimitando una zona pasionaria de mucha crudeza visual. Estas cruces pueden ser llevadas desde sus casas por los nazarenos de promesa o demandadas por éstos a los directivos de la cofradía, pues siempre existe un número de cruces para estos menesteres, siendo todas iguales para mantener una igualdad estética, pero también hay cruces hechas artesanalmente por los propios penitentes. El rigorismo de lo que podríamos denominar *penitencia cruciforme*, nace, como he indicado antes, tras la Guerra Civil, y pervive hasta la fecha límite de este trabajo, 1978. Estos nazarenos de promesa que cargan con la cruz gozan del *privilegio* de ir cerca del trono de N. P. Jesús, yendo justo detrás los cumplidores de promesa que van de paisano [I16, I17, I19, I29, I32, I48], estableciéndose así una jerarquía penitencial en función de la mayor o menor cercanía/lejanía al trono de la imagen, y tras el grupo amazacotado de nazarenos y *paisanos* de promesa, desfila la banda de música [I34, I82].

Las cadenas las llevan nazarenos que cargan con cruces [I81] o que alumbran

con una vela [I16, I18, I81], e inclusive se refuerza el carácter penitencial soportando el peso de la cruz y caminando de rodillas [C37, I16]. A mediados de los años setenta, la cofradía, para ordenar y racionalizar la sección de cumplidores de promesa, comenzó a otorgar unas credenciales que los nazarenos con cadenas y cruces debían llevar puesta en la túnica, en sitio visible [I81], para que fueran estos nazarenos de promesa *legales* los que andaran justo detrás del trono de N. P. Jesús, evitando que algunos *ilegales* pretendieran colarse delante de ellos. Estos nazarenos de promesa suelen llevar el cono de cartón para que el caperuz quede vertical, aunque también hay nazarenos que llevan el caperuz directamente sobre la cabeza, alternándose la presencia y ausencia de capirotes [I16, I29, I48, I81, I82].

### 3.5.f. Enseres procesionales

Las cofradías, como manifestación externa de su poderío económico, incorporan una gama de enseres procesionales, de insignias más o menos artísticas y que tienen unos significados simbólicos, que a menudo sólo son capaces de desentrañar los *iniciados* en el mundillo cofradiero, conocedores de las claves rituales procesionistas en general y de cada cofradía en particular.

Las **varas** son grandes báculos cilíndricos de metal rematados por el escudo de la cofradía o por algún motivo decorativo relacionado con la Pasión. El nazareno que porta una vara forma parte de la Junta de Gobierno, o es un comisionado por ésta para mantener el orden en las filas procesionales, por lo que llevar vara implica detentar poder, tener autoridad en la cofradía. Las varas provienen de los bastones, siendo en los siglos XVI y XVII los bastoneros los directivos encargados de velar por el estricto orden procesional, recurriendo si

era menester a descargar golpes con los bastones sobre los cuerpos de los cofrades díscolos, que provocaran altercados públicos yendo ebrios o que, con gran escándalo y ofensa a la moral y a las buenas costumbres, interrumpieran la procesión con voces, insultos o quisieran ocupar sitios de honor no correspondidos. Pero a partir del s. XVIII la vara o bastón sería un objeto simbólico, que mostraría a la colectividad el poder de su orgulloso portador. Los cofrades con vara, serían denominados *alféreces* o *alcaldes*, términos que sugieren ostentar un poder ejecutivo en el organigrama de la cofradía, y al ser este objeto algo que explicita una distinción, el Gobernador de la cofradía también llevaría vara.

Así, desde 1832, en la procesión de N. P. Jesús sólo llevarían "*baras de distinción*" o "*bastones*" el Gobernador y los dos alcaldes, para impedir que otros cargos cofrades, como los *mayordomos*, alardeasen de llevar *baras de distinción* ante los cofrades participantes en la estación de penitencia (L. A. C. N. P. J. N. de 21 de febrero de 1832). A mediados del s. XIX los bastoneros tenían como misión escoltar honoríficamente a los representantes de otras cofradías que, a modo de legaciones nazarenas, acudían a la estación de penitencia de las respectivas cofradías para testimoniar su adhesión mediante este ritual diplomático. En 1847 la cofradía de N. P. Jesús organiza una *escuadra de bastoneros* para acompañar la sección de nazarenos de la Virgen de los Dolores, y otra para la correspondiente de N. P. Jesús (L. A. C. N. P. J. N. de 3 de mayo de 1847).

Los documentos fontales fotográficos demuestran que, en el s. XX, las varas son artefactos simbólicos, enseres procesionistas que a partir de los años sesenta ganan en riqueza ornamental, realizándolos acredidatos talleres de orfebrería [I20]. Los nazarenos que llevan vara pueden ir juntos, identificándose así el *núcleo duro* de la Junta de Gobierno, copando sitiales de honor al caminar delante del trono de la imagen titular más representativa

de la cofradía [A7, C2, C10, C23, C27, C36, D2, E20, E36, G5, G35, G49, G70, G83, H18, H30, I72, I79, I87, J13, K4]. Las legaciones diplomáticas nazarenas también portan varas [A7, A12, C8, C18, C27, D2, E20, E36, H14, H21, I37, I38, I87, K4], e incluso éstas son prestadas por la cofradía a autoridades civiles o militares que participan en la procesión [A21, C8, C18, C23, C36, G29, G17, G49, G53, G83, H18, H30, K5, P2, P7, P8]. Los nazarenos que van con vara, no resisten la tentación de romper su anonimato levantándose el caperuz, para que todos observen quién ostenta poder [H32, I46, J9, J13, R55].

Las **bocinas** son insignias con forma este instrumento musical que llevan un paño bordado con hilo de oro. No suenan y son portadas por nazarenos. Su significado pues es puramente simbólico, rememorando las antiguas bocinas que abrían procesión en los siglos de la Edad Moderna, ya que las cofradías, mediante bocinazos, anunciaban su inmediato discurrir por un tramo urbano, perdurando esta finalidad en el s. XIX en la cofradía de N. P. Jesús, debiendo en 1833 su Junta de Gobierno castigar ejemplarmente expulsando de la cofradía al bocinero, al haber permitido que se tocasen las bocinas propiedad de la cofradía "*en las calles por las máscaras que hubo en las anteriores fiestas de Navidad y Reyes*" (L. A. C. N. P. J. N. de 17 de febrero de 1833). Para cambiar las dos bocinas viejas por otras nuevas, la cofradía de N. P. Jesús, en 1865, decide que se compren "*esta vez en **Sevilla**, punto donde es más barato el instrumental*" (L. A. C. N. P. J. N. de 24 de abril de 1865. La negrita es mía).

Pero será la cofradía de la Expiración la que, en el s. XX, saque simbólicas bocinas en la procesión, según se desprende de los documentos fontales [G65, G79].

Los **faroles** son un elemento procesional para alumbrar el camino a los

penitentes. Si bien casi todas las cofradías los incorporan en sus estaciones penitenciales, es la de la Expiración, desde la primera década del s. XX, la que se ha caracterizado por utilizarlos [G19, G31, G59, G60, G80, G86].

El **incienso**, como resina olorosa de secular uso en distintas religiones, es quemado en la procesión como ofrenda a la divinidad, portando los incensarios muchachos vestidos de monaguillos o con dalmáticas, soliendo ir en pareja: uno porta el incensario y el otro lleva la naveta con el incienso en grano y la cesta con el carbón. La utilización del incienso, a veces formando fragantes nubecillas, es una constante en todas las cofradías, siendo esta resina quemada delante de los tronos [C14, C15, C40, E11, E19, E21, E33, E34, H2, H8, H14, H17, H22, I5, I12, I13, I33, I38, I42, I61, I76, I77, I114, I115, I116, J11, K11, K14].

Los **ciriales** son los altos candeleros que portan los acólitos vestidos de monaguillos, o también, hombres maduros revestidos con dalmática. Los ciriales cumplen un doble cometido: iluminar, aunque sea feblemente, la senda por la que transcurre la procesión, y también simbolizar la importancia de la imagen religiosa, ya que los ciriales van cerca de los tronos [A16, E14, G9, G14, G37, G38, G55, G70, G82, I33, I42].

El **guión** o **bandera** es la insignia que representa a la cofradía, y es llevado por un miembro de la directiva, así como cada trono es precedido por un **estandarte** que, mediante un anagrama bordado o una pintura, anuncia la imagen religiosa, aunque también pueden procesionar pequeños guiones o banderolas con el escudo de la cofradía [A8, A11, C13, C16, C29, C32, E36, F5, G1, G3, G38, G57, G65, G70, G78, G79, H35, I56, I88, I90, L1, L10, R49].

La **cruz de guía** es la cruz que es portada por un nazareno abriendo procesión [C29, C32, F5], y otro elemento procesionario es el **libro de estatutos** [C30], que contiene las reglas que regulan los fines y organización de la cofradía. Ambos enseres procesionistas tienen un gran simbolismo.

La **cruz de manguilla** es la cruz parroquial alzada con enagüillas [A19, A20, G68], y la cruz parroquial alzada tiene el asta adornada con una tela montada sobre unos aros y con figura de cilindro acabado en cono, denominándose *manguilla* [C39, G68, I36, I39, J24, P38]. Ambos elementos, muy utilizados en las procesiones antes de las reformas litúrgicas del Concilio Vaticano II, representan, en la estación penitencial, al templo donde reside canónicamente la cofradía.

Los miembros de las respectivas Juntas de Gobierno, al salir de nazarenos en sus cofradías, tienen encomendadas una serie de atribuciones que implican jerarquía y honores, y una forma de exteriorizar la pertenencia a la directiva y de distinguirse formalmente del resto de *nazarenos de base*, es llevar colgado un **escapulario** con el acróstico JHS -Jesús Hombre Salvador-, con el escudo de la cofradía o con cualquier otro símbolo religioso [C10, D2, G83, I25, I52, I117, P41, R5].

### 3.5.g. Penitentes sin túnica

No todos los participantes en una procesión de Semana Santa llevan túnica, traje de nazareno, y en alguna cofradía, como se verá, no constituirán, los penitentes sin

túnica, o sea, *de paisano,* una excepción, sino que llegarán a rivalizar en número con los nazarenos, con los cofrades revestidos con la vestimenta que establecen los respectivos estatutos que rigen la cofradía. Esta costumbre de participar sin túnica se remonta, al menos, al s. XIX, ocasionando serios quebraderos de cabeza a las Juntas de Gobierno, en particular, a la de la cofradía de N. P. Jesús, pues, en virtud de la enorme devoción popular acumulada por la imagen del Nazareno, los devotos, cofrades o no, pugnarán por salir en procesión cuanto más cerca de la imagen mejor.

Así, ejemplos de este tenor pueden comprobarse en 1847, cuando la directiva de N. P. Jesús, ante el desorden procesional, ocasionado por no vestir apenas nadie túnica y confundirse cofrades con simples devotos (L. A. C. N. P. J. N. de 3 de mayo de 1847), acuerda confeccionar unas nuevas túnicas en 1848, como ya vimos anteriormente. Pero aún, años después, persistía la desorganización en la procesión, pues muchos cofrades asistían a ella sin traje de nazareno y se colocaban próximos a la imagen de N. P. Jesús, entremezclándose con los que llevaban túnica, "*aprovechándose*" personas no cofrades para situarse cerca de la efigie del Nazareno, recomendando la Junta de Gobierno que todos los que no lleven túnica vayan unidos delante de los que sí la portan, los cuales estarían más cercanos a la imagen de N. P. Jesús, obligando los directivos a que, en lo sucesivo, toda persona que ingrese en la cofradía se haga la túnica y que además "*no se utilicen para otra cosa fuera de la procesión, pues ya en el carnaval se vieron máscaras con ellas*" (L. A. C. N. P. J. N. de 23 de marzo de 1851). Mas la situación de desorden persistía, pues en 1858, la Junta de Gobierno, decide lo siguiente: "[...]*que si no se quería prohibir que los devotos que llevan vela y van de capa, u otro traxe, asistan a dicho piadoso acto* [la procesión], *se les señalase su puesto, que había de ser delante del pendón*" (L. A. C. N. P. J. N. de 14 de febrero de 1858), es decir, se intentaba que el cortejo pasionista, conformado desde el pendón

que abría la procesión hasta el último trono, estuviera integrado por nazarenos, yendo los devotos vestidos "*de capa, u otro traxe*" delante del pendón, distinguiéndose perfectamente de los penitentes entunicados, ocupando, en definitiva, un lugar de menor importancia, establecido por la lejanía de la imagen de N. P. Jesús.

La aproximación al carro de N. P. Jesús equivalía a subir enteros en la gradación honorífica, como se pone de manifiesto en 1878, pues una señora "*por voto*", por promesa, quería ir justamente detrás del carro de N. P. Jesús, y la Junta de Gobierno accede "*a que ocupara tal lugar de privilegio*" , aunque extendió la posibilidad a "*cualquier otra señora cofrade, pues que siendo tan generalizada la costumbre de asistir las señoras a las procesiones, justo parecía que las que pertenecen a la Cofradía tuvieran un sitio preferente, como lo tienen los caballeros cofrades*" (L. A. C. N. P. J. N. de 24 de marzo de 1878). Esta ritualización de procesionar las mujeres en cumplimiento de promesa detrás del carro de N. P. Jesús, iniciada en 1878, tendrá una continuidad, aunque para distinguir a las mujeres cofrades, que eran las únicas que podían caminar tras el carro del Nazareno, la directiva de la cofradía decide que éstas lleven traje de nazareno pero sin caperuz, sustituyendo éste "*con toca de las que usan otras cofradías y cubierto el rostro con velo tupido*" (L. A. C. N. P. J. N. de 16 de marzo de 1879).

Aunque esta práctica de alumbrar sin vestir túnica no llegará a erradicarse por más prohibiciones que pusiera la Junta de Gobierno, pues en 1902, un grupo de cofrades *"acuerdan protestar al Gobernador para que ciertas mujeres que acuden con velas a la procesión les sea prohibida su asistencia para evitar quejas de las señoras que con devoción asisten a la misma*" (L. A. C. N. P. J. N. de 22 de marzo de 1902). Sin embargo, una lectura atenta de lo consignado en el libro de actas de la cofradía, me lleva a pensar que la expresión

"*ciertas mujeres*" no es sino un eufemismo, pues en realidad se estaría refiriendo a prostitutas, las cuales, por el mero hecho de salir alumbrando, provocaba las iras y quejas "*de las señoras que con devoción asisten a la misma*", es decir, de las *señoras* de acrisolada moral, de las mujeres *decentes y virtuosas*, de las representantes, en suma, del nacionalcatolicismo heredado del XIX y exponente de los una sociedad burguesa pacata, mojigata, pues esas "*ciertas mujeres*", por el escándalo que daban por alumbrar con una vela, no tenían derecho a compartir ritual con las *señoras de moral intachable*.

En 1903, la Junta de Gobierno, en vistas de ser incapaz de frenar la asistencia de devotas sin túnica, decide reubicarlas, alejándolas de los soldados romanos, acordando "[...]*que por ningún concepto vayan señoras en la procesión delante de la escuadra de soldados romanos para evitar las cuestiones ocurridas el año anterior*" (L. A. C. N. P. J. N. de 15 de marzo de 1903), lo que implica que *los romanos* le hablarían soezmente a las mujeres que alumbraban delante de ellos en la estación penitencial. Por consiguiente, esta costumbre de salir devotos y devotas, al parecer más mujeres que hombres, de penitencia sin túnica en la procesión de N. P. Jesús, no habrá forma de erradicarla, por lo que será necesario aceptarla y en todo caso, intentar regularizarla para evitar un caos procesional. Esta amalgama de nazarenos, devotos sin túnica y espectadores del cortejo pasionario se ejemplifica perfectamente en la secuenciación de documentos fontales fotográficos de la procesión de N. P. Jesús en 1914 [I85, I86, I87, I88, I89, I90], pues al discurrir ésta por Almendros Aguilar, una calle larga y estrecha, se ve favorecida la confusión, poniendo de manifiesto el carácter tan sumamente popular y espontáneo de dicha procesión, algo que perderán las procesiones jiennenses a partir de la Dictadura de Primo de Rivera, pues su militarización supondrá cambios organizativos, al imprimirles una mayor estructuración al ritual procesionista, que terminará siendo un **desfile** procesional. En otro documento fontal

[I14], se ve cómo, en 1915, delante del carro de la Virgen de los Dolores de la cofradía de N. P. Jesús, van alumbrando devotas vestidas de riguroso negro.

Tras la Guerra Civil, en varias cofradías, participarán hombres y mujeres con vela y sin túnica, y ello por un triple motivo: el tremendo arraigo a nivel popular de esta forma de hacer penitencia pública, la escasez de tela para confeccionar túnicas nazarenas y la penuria económica de la España de postguerra, y el hecho de que salir alumbrando a cara descubierta, proporcionaba un excelente *pasaporte* religioso, una credencial de ser adicto a la Iglesia, uno de los baluartes del nacionalcatolicismo del régimen. Este triplete factorial se condensa en la procesión de la Expiración de 1940 [G88], pues dos luengas filas de devotos alumbrando con velas acompañan al Cristo. Aunque desde los años cuarenta hasta los setenta, pueden entremezclarse hombres y mujeres haciendo penitencia *de paisano*, es más usual que las mujeres tiendan a aglutinarse, en virtud de la diferenciación de sexos y de roles imperante en la sociedad española durante el periodo analizado en este trabajo [E4, E35, G27, G42, G43, H22, I14, I16, I17, I19, I25, I27, I28, I29, I40, I42, I48, I56, I82, I84, J25, K10, R35, R40, R54, R57, R62]. La mayoría de los documentos fontales citados corresponden a la procesión de N. P. Jesús, pues la imagen ha continuado en el s. XX concentrando la piedad popular de los jiennenses. Las penitencias que en esta cofradía se realizan *de paisano*, son una forma muy extendida de cumplir una promesa, acentuándose la carga penitencial si se sale alumbrando descalzo, aunque lo normal es que sean las mujeres las que cumplen promesa sin llevar zapatos [R35].

Estos devotos sin túnica procesionan formando ordenadas filas, a imitación de la forma de organizarse los nazarenos, y sólo, detrás del trono de N. P. Jesús, irán apelotonadas las personas que, sin traje de nazareno, vayan cumpliendo promesa.

### 3.6. Bandas de música

En el s. XIX la cofradía de N. P. Jesús incorpora *música marcial,* o sea, bandas de música militares para interpretar alegres marchas de corte castrense durante la procesión. La adición al cortejo procesionario de esta modalidad musical le dará un giro muy importante a la manera de concebir la Semana Santa, pues este peculiar elemento de música vibrante, a base de cornetas y tambores principalmente, *alegrará* la tradicional celebración pasionista, marcadamente luctuosa y triste. Sin embargo, esta novedad musical, introducida en 1848, fue duramente contestada en el mismo seno de la cofradía, pues al año siguiente la Junta de Gobierno dispone:

"*En cuanto a la música marcial que fue el año pasado en la procesión del Viernes Santo, no asista en este, puesto que cuidándose de que vayan bastantes instrumentos y voces cantando los motetes de costumbre, es esto más propio para los pasos tristes que se representan en la citada procesión*" (L. A. C. N. P. J. N. de 8 de marzo de 1849).

Este conato introductorio de música militar en la procesión fue una idea trasvasada, con probabilidad desde Sevilla y/o de Málaga, las dos capitales de provincia de mayor rango mercantil en la etapa isabelina. La ciudad malacitana, sobre todo, incorporó en este periodo bandas militares a sus procesiones:

"La procesión comenzó a concebirse de una manera distinta y en ella el

elemento militar se hacía prácticamente indispensable. Así, cofradías emblemáticas de Málaga adoptan la nueva estructura compositiva en sus procesiones y la presencia militar no se hace esperar" (Jiménez Guerrero, 1996: 366).

Es decir, el sector más tradicionalista cofrade consideraba una intromisión la alegría de las marchas de la *música marcial*, opinando que la consideración de procesión *seria* de la que hacía gala la cofradía de N. P. Jesús no admitía otra música que los ortodoxos cánticos de motetes, como era *costumbre*. Mas la incorporación procesional de bandas de música militares o militarizadas acabará por imponerse, valiendo como muestra 1870, saliendo "*dos músicas* [dos bandas]", ambas de Jaén capital, aunque costando menos que otros años anteriores la participación de una sola (L. A. C. N. P. J. N. de 10 de abril de 1870), repitiéndose esta situación en 1874, queriendo la Junta de Gobierno contratar otras dos más en 1876: "*Que asistan las dos músicas y se gestionara también por la asistencia de la del Provincial y el Batallón*" (L. A. C. N. P. J. N. de 19 de marzo de 1876). Es por consiguiente durante el inicio de la Restauración cuando, definitivamente, despega la brillantez externa de las procesión de N. P. Jesús, porque el clima político conservador a nivel nacional y el hecho de que la silla episcopal jiennense estuviese ocupada por Antolín Monescillo, hacen de palanca para impulsar las estaciones penitenciales, consideradas un factor de cohesión social y un anestesiante de larvados hervores revolucionarios. En 1878 acuden a la procesión dos bandas capitalinas, "*la de Beneficencia y la otra música*" (L. A. C. N. P. J. N. de 24 de marzo de 1878), y en 1879 ya se habla abiertamente de que asistirá "*la banda de música de la ciudad*" (L. A. C. N. P. J. N. de 16 de marzo de 1879), la cual volverá a salir en 1887 y 1890.

En 1891, la directiva de N. P. Jesús acuerda que la banda de música de la Beneficencia vaya detrás del carro de Santa Marcela (la Verónica), y que las dos secciones en

las que se dividía la Banda Municipal, vayan en dos sitios diferentes: una de ellas inmediatamente detrás de las autoridades locales invitadas, y la otra detrás de los soldados romanos, que desfilaban después del trono de N. P. Jesús (L. A. C. N. P. J. N. de 1 de marzo de 1891), estableciéndose una norma consuetudinaria que dará lugar a no pocos quebraderos y conflictos en años venideros, al pugnar los músicos por preceder a los romanos e ir justo detrás del carro del Nazareno.

Ya en el s. XX, en 1914, acudirán por primera vez las bandas de los Exploradores y del Batallón Infantil, yendo la Banda Municipal "*forzosamente*" detrás del trono de N. P. Jesús, pues tenía ganado ese privilegio (L. A. C. N. P. J. N. de 15 de marzo de 1914). El Batallón de Exploradores, como imitación de los *boy-scouts*, se fundó ese mismo año de 1914, apadrinándolos su promotor, el político conservador José del Prado y Palacio, y nutriéndose sus filas de los infantes de las clases medias altas jiennenses y de las familias inglesas afincadas en la provincia para trabajar en la explotación minera (Lara López, 2000). La **Banda de los Exploradores**, compuesta exclusivamente por niños, vestía uniforme reglamentario, consistente en: pantalones hasta la rodilla, camisa, pañuelo anudado al cuello, calcetines altos y sombrero militar de ala ancha flexible. Esta banda se ofrecía gratuitamente a las cofradías para tocar en las procesiones, de ahí que fuesen puntualmente demandados sus servicios hasta la extinción de los Exploradores, en los años treinta. Pues bien, en la estación penitencial de 1914 de la cofradía de N. P. Jesús, la banda de los Exploradores participará detrás del palio de respeto del carro de la Virgen de los Dolores [I85], reconociéndose en el documento fontal algunos de sus característicos sombreros, así como un instrumento musical, en concreto un trombón.

Sin movernos del año, 1914, y de la procesión de N. P. Jesús, la **Banda**

**Municipal** de Jaén interpretó sus marchas yendo detrás del carro del Nazareno, pues se había hecho acreedora de ese derecho desde la última década del XIX. La Banda Municipal de Jaén (Lara, 2000), dependiente del Ayuntamiento, estaba dirigida en esas fechas por Antonio Fernández Jódar, quien defendía a capa y espada el privilegio de tocar detrás del carro de N. P. Jesús, frente a la *competencia desleal* ocasionada por las demás bandas capitalinas, que actuaban en las procesiones y otros eventos culturales sin cobrar honorario alguno, como era el caso ya citado del Batallón de Exploradores, así como del Batallón Infantil. Esta férrea postura de reivindicar el puesto privilegiado tras la imagen del Nazareno se patentiza en la ya comentada procesión de 1914, pues la Banda Municipal [I90] marchaba detrás del carro de N. P. Jesús, religando una vez más la ciudad, a la que representaba musicalmente la Banda Municipal, y N. P. Jesús; aunque en realidad iba después de los soldados romanos, pues éstos, desde el s. XVIII, tenían ganado a golpe de norma consuetudinaria el *orgullo* de escoltar la efigie religiosa.

Un documento fontal fotográfico excepcional relativo a la Banda Municipal de Jaén [N1] se refiere a 1935, interviniendo los músicos en la procesión de la Expiración. Lo que otorga un carácter especial a la fotografía es el hecho de que ésta fuese tirada al director de la banda, a la sazón Emilio Cebrián Ruiz, ganando por oposición ese puesto en 1932. El maestro Cebrián, como era conocido en la ciudad, fue un personaje que alcanzó una categoría casi mítica en todos los estratos sociales jaeneros (Lara, 2000), coadyuvando a ello su trágica muerte en 1943, consiguiendo, con celeridad meteórica esa popularidad por la calidad que le imprimió a la banda, situándola entre las mejores en el panorama bandístico nacional, pero sobre todo, por haber sido el compositor, ese mismo año de 1935, de una marcha dedicada a Nuestro Padre Jesús Nazareno, titulándose *El Abuelo*, ya que al no estar permitido durante la República titular obras con nombres religiosos, eligió el apodo popular, El Abuelo, dado por

los jiennenses a la imagen del Nazareno. Esta marcha no será una más, sino *la* marcha por antonomasia, convirtiéndose inmediatamente, por extensión, en el himno oficioso de la Semana Santa de Jaén.

Desde su toma de posesión como director de la banda, el maestro Cebrián se lamentaba de que no existieran en la ciudad *modernas* marchas procesionales, es decir, compuestas a partir de los cánones musicales renovadores que tantos frutos habían dado en Sevilla, de la mano de la dinastía de los Font, tocándose en la procesión de N P. Jesús marchas fúnebres y un paupérrimo repertorio de marchas que capitalizaban *Viernes Santo* y *La pobre Carmen*. El maestro Cebrián quiso subsanar esta carencia y escribió la marcha *El Abuelo,* siendo estrenada el 24 de marzo de 1935 en el dominical concierto matutino que la banda daba en la plaza de Santa María, estreno al que acudió en pleno la Junta de Gobierno de la cofradía de N. P. Jesús, pues Cebrián la convocó por escrito para comunicarle a la directiva cofrade que le haría entrega de la partitura original:

"Lo curioso es que antes del riguroso estreno ya conocía la marcha de memoria buena parte del vecindario, sobre todo los por entonces numerosos oyentes habituales de la Banda, pues había corrido como reguero de pólvora la noticia de la extraordinaria composición y la *calle del Obispo González* aparecía ocupada por numerosos público cada noche de ensayos, justamente para oírla aunque fuera en adversas condiciones, pues las ventanas del local en que ensayaban estaban habitualmente cerradas, y a pesar de todo las salvas de aplausos eran constantes" (Lara, 2000: 132).

Pero para entender el fulgurante éxito de la marcha *El Abuelo,* hay que relacionar esta composición con el *Himno de Jaén*, compuesto igualmente por el maestro

Cebrián en 1932 y rápidamente interiorizado por los jiennenses como algo propio:

"[...]se estrenó tal composición en el *Teatro Cervantes*, dentro de una fiesta especial ofrecida a la mujer de Jaén, y el éxito fue verdaderamente indescriptible. Cebrián se había encargado en un tiempo mínimo de formar un coro mixto e incluso a un solista para que interpretasen la nueva composición [la letra la escribió el poeta Federico de Mendizábal], teniendo que repetirla hasta seis veces como colofón de la función, pues la gente puesta en pie no cesaba de aclamar a Jaén, a Cebrián y a Mendizábal" (Lara, 2000: 126).

Y es que el maestro Cebrián, muy inteligentemente, intercaló en el trío final de la marcha *El Abuelo* unos compases de su *Himno de Jaén*, religando de esta manera la imagen de N. P. Jesús con la ciudad. Por todo esto, en tan sólo tres años, Emilio Cebrián se convierte en una figura señera en la ciudad y muy reconocida en el mundo cofradiero, como lo demuestra el hecho de que, en la procesión de la Expiración de 1935, luzca al cuello la medalla de la cofradía [N1]. Este documento fontal visual [N1] lo consideramos una *fotografía carismática, pues encuadrar a un sujeto significa un reconocimiento de su relevancia, porque la elección de todo encuadre es siempre intencional y selectiva* (Gubern, 1997: 45). Hasta entonces, todas las fotografías -menos una que será analizada más adelante- realizadas en el orbe de la Semana Santa jaenera habían tenido como epicentro las imágenes religiosas, y nunca se había destacado vía fotográfica a ninguna persona, ya fuese nazareno, autoridad, soldado romano, etc., por lo que las personas se diluían en la masa, y si éstas eran captadas por el operador de la cámara, era porque aprovechaban la presencia de una figura sobre su trono para, acercándose, salir en la instantánea. Por todo ello este documento fontal [N1] es tan importante a mi entender, ya que el protagonista visual es el maestro Cebrián,

acompañado por tres educandos, es decir, por jovencísimos aprendices de música, llevando uno de ellos las partituras del maestro. El público [N1] mira en dirección del cortejo procesional, mientras Cebrián es sujeto de un elocuente ejemplo de fotografía carismática, al ser el maestro un *polo de fama*, cumpliendo el requisito de captar un instante privilegiado del personaje al estar inmerso entre una multitud y ser realzado por un encuadre potenciador y con un ángulo favorecedor (Gubern, 1997: 45-46). Los músicos de la banda [N1] visten el uniforme diseñado por el maestro Cebrián en 1932, estando confeccionado en paño azul marino y constando de levita, pantalón y bandolera en charol blanco.

La presencia de la Banda Municipal en las procesiones será asimismo una constante tras la Guerra Civil, participando en varias cofradías [C5, C17, E13, E14, G35, G71, I16, I34, I82, N5, R57], apreciándose con claridad en algún documento fontal la pervivencia de la norma consuetudinaria de que la Banda Municipal sea la agrupación musical toque detrás del trono de N. P. Jesús [I16].

La cofradía de la Buena Muerte *revolucionó* la estética y concepción de la Semana Santa de Jaén, y en el propicio caldo de cultivo de la Dictadura primorriverista, proliferaron las **bandas militares**, así, en 1927, con motivo de la primera salida procesional de la recién creada cofradía, delante del Cristo de la Buena Muerte desfiló la Banda de clarines del Regimiento de Artillería de Córdoba [E32], destacando las cornetas (clarines) como típico instrumento de la música castrense, muy recurrente para insuflar aires vigorosos a las marchas. Por un proceso de ósmosis, esta militarización bandística se extendió a otras cofradías, siendo un ejemplo la de la Expiración, en razón a los lazos filiales entre los gobernadores de las cofradías de la Buena Muerte y de la Expiración. Así, por ejemplo, en 1929, los elementos militares que vinieron a Jaén el Miércoles Santo para participar en la

procesión de la Buena Muerte, fueron reaprovechados el Jueves Santo en la Expiración sin un gran coste añadido: escuadra de Batidores y Banda de cornetas y tambores de la Guardia Civil, Batidores y clarines del Regimiento de Caballería de Húsares de la Princesa, así como la Banda de cornetas, tambores y de música del Regimiento de León (Ortega, 1988a: 101). Precisamente, al procesionar por vez primera en 1929 la imagen de San Juan evangelista en la susodicha cofradía de la Expiración, tocará a su salida de la iglesia de San Bartolomé la citada Banda de cornetas, tambores y música del Regimiento de León [G4], ataviados los músicos con gorra de plato.

La militarización bandística tendrá su lógico correlato tras la Guerra Civil, de manera que las bandas del ejército acudirán puntuales a la cita procesionista en la década de los cuarenta [E33], de los cincuenta [N11] y de los sesenta [N3], participando instrumentos tan *exóticos* como las gaitas en la música semanasantera andaluza [N3].

Dentro de la órbita de las bandas militares, sobresale la **Banda de la Cruz Roja**, muy popular en las procesiones jaeneras por participar en ellas durante cuarenta años. El uniforme de la música de cornetas y tambores de la Cruz Roja varió con el devenir de los años: en la década de 1940 los integrantes gastan gorro isabelino/cuartelero, y sólo el director/capitán, para distinguirse, usaba gorra de plato [N7], pendiendo de las cornetas y tambores paños blancos con la archiconocida cruz roja [K9, K12]. A partir de 1951 los músicos trocarán el gorro cuartelero por el casco de campaña en color caqui [G84, I83, I94, I97, N10], y a mediados de los setenta el casco reglamentario se pintará de blanco, luciendo en la parte delantera una cruz roja pintada, siendo también blanco el color de los correajes [N8, N9].

La **Banda de la Policía Armada**, compuesta por trompetas, cornetas y tambores, participó en el decenio de 1970 en las procesiones [N13]. En ese documento fontal se aprecian penitentes de paisano y un caperuz negro, por lo que cabe situar la escena en la procesión de N. P. Jesús, cuando el cortejo pasionista discurre al mediodía por la Carrera, encaminándose a la catedral para encerrarse. Los músicos, en formación, están dirigidos hacia la tribuna de la Agrupación de Cofradías, por lo que, interrumpiendo excepcionalmente el normal curso pasionario, la Policía Armada rinde homenaje a las autoridades sentadas en la tribuna, lo cual, al estar la fotografía tomada en 1976 [N13], cabe interpretarse como una demostración de lealtad inquebrantable ante la autoridad y *fuerzas vivas* representadas en los asientos de la tribuna oficial de las cofradías, en un año de inestabilidad política y de fortísimos interrogantes acerca del futuro que le esperaba a las celebraciones de Semana Santa, en opinión de los sectores más conservadores de las directivas cofrades.

Dentro de las asociaciones del régimen franquista, la **Organización Juvenil Española**, OJE, creada en 1960 para *dulcificar* la estética falangista y sustituir al Frente de Juventudes, tendrá su propia Banda de cornetas y tambores [N14], interviniendo el Domingo de Ramos en la procesión de la Borriquilla, porque esta cofradía fue fundada en 1949 gracias al patrocinio del Frente de Juventudes.

La **Guardia Civil** participará en las procesiones de la mano de bandas de cornetas y tambores y de música [E29, N2, N4, N12], acompañando en esos mismos desfiles pasionarios a piquetes del Instituto Armado, comenzando esta incursión de la música de la Guardia Civil en la Dictadura de Primo de Rivera [E29], continuando en el franquismo [N12] y en la transición [N2, N4].

Como curiosidad, por lo desusado, será contratada en alguna ocasión una banda de música de nazarenos [N6], saliendo éstos a cara descubierta, sin caperuz.

### 3.7. Ejército y fuerzas de orden público

Las cofradías, ya en el s. XIX, recurrirán a la Guardia Civil y al Ejército para escoltar sus *carros triunfales*, lo cual quiere decir que requerían protección las imágenes de los cortejos procesionistas, por lo que, inicialmente, la presencia de militares no suponía solemnizar la estación penitencial, sino evitar posibles disturbios de orden público que hicieran peligrar el normal desarrollo procesional. Esto se patentiza cuando la cofradía de N. P. Jesús, en 1868, estrena los *carros triunfales* de San Juan y de Santa Marcela (la Verónica) y por primera vez la Junta de Gobierno solicita la participación procesional de un piquete de la Guardia Civil y otro del Ejército para velar por el orden y escoltar los carros (L. A. C. N. P. J. N. de 15 de marzo de 1868). La fecha, 1868, no deja asomo de duda, ya que las agitaciones populares y el descontento de amplios sectores sociales, que desembocarían en la revolución septembrina, se hacían cada vez más explícitos, ya que "la difícil situación económica servía como telón de fondo para ilustrar, sin oropeles, el fracaso y la caída de aquella corrompida monarquía" (Artillo, 1994: 147).

Los liberales que llevaban las riendas del poder en la etapa isabelina, en un intento a la desesperada por salvar la fórmula de gobierno, pensarán que la presencia de elementos castrenses en las procesiones ayudaba a identificar religión y tradiciones populares con la Reina y con el Ejército de la nación, por lo que el Ejército y la Guardia Civil aportarán, además de seguridad como valedores del orden público, vistosidad, yendo esto en la línea de

mejorar a través del lujo las manifestaciones externas de religiosidad.

Esta participación de elementos militares escoltando carros en la procesión de N. P. Jesús se asociaba exclusivamente a mantener el orden en circunstancias políticas difíciles, borrascosas, porque al estabilizarse la situación social, la directiva acuerda no pedir escolta de la Guardia Civil para el carro de N. P. Jesús (L. A. C. N. P. J. N. de 22 de marzo de 1891), año éste de 1891 en el que gobernaban los conservadores y Silvela ejercía como ministro de la Gobernación. La cercanía de las fuerzas del orden a las efigies religiosas explicitaba en demasía una sensación de inseguridad, de temer reacciones populares anticlericales/anticofrades, por lo que, en 1892, la Junta de Gobierno de N. P. Jesús pide que cierre la procesión "*tropa de línea*" (L. A. C. N. P. J. N. de 20 de marzo de 1892), lo cual significa tomar medidas cautelares: se evita que guardias civiles y soldados rodeen los carros, pero un piquete del Ejército desfilaría cerrando la procesión.

Esta discontinua participación de guardias civiles termina por hacerse constante en 1910 [I115], cuando la directiva de N. P. Jesús acuerda "[...]*Que asista la Guardia Civil y que de ahora en adelante no se prescinda de esa fuerza armada*" (L. A. C. N. P. J. N. de 27 de febrero de 1910). Los directivos de la cofradía, a buen seguro tendrían fresca en su memoria los hechos de la Semana Trágica en la Barcelona de 1909, en donde del rechazo a la política belicista en Marruecos del gobierno "se pasó a una violenta manifestación en la que el anticlericalismo y la quema de conventos e iglesias expresaban la repulsa extrema ante dos instituciones consideradas por las masas populares como enemigas de la libertad: el Ejército y la Iglesia" (Barrio; Sánchez Cortina: 22), y ante el miedo de que rebrotaran sentimientos anticlericales y/o iconoclastas, la Junta de Gobierno, al igual que la de la cofradía de la Expiración [G11], optó por cubrirse las espaldas apelando a la protección

de guardias civiles, como vuelve a quedar de manifiesto al año siguiente, cuando los soldados romanos desfilarían inmediatamente detrás del trono de N. P. Jesús, "*pero la Guardia Civil continuaría la escolta del trono*" (L. A. C. N. P. J. N. de 19 de marzo de 1911) [I4]. En 1912 [I69] se repetiría la situación, y en 1913, por vez primera, "*abriría marcha una sección de caballería de la Guardia Civil*" (L. A. C. N. P. J. N. de 23 de febrero de 1913), lo cual no sólo solemnizaba en grado sumo la procesión, sino que era un formidable elemento disuasorio, pues los guardias civiles a caballo eran una de las más temibles armas de los gobernadores civiles para sofocar algaradas. Otro ejemplo de esto comentado son los documentos visuales [I8, I10].

Pero la protección de guardias civiles y soldados llega a su máxima expresión en 1919 [I110] y 1920 [I107, I108], año éste último en el que, además de la Guardia Civil, la cofradía de N. P. Jesús pide "*que asistiera una compañía del Regimiento de guarnición*" (L. A. C. N. P. J. N. de 7 de marzo de 1920), ya que entre 1917-1920, en el denominado Trienio bolchevique, se alcanzará una cota de conflictividad desconocida, situación agravada por la dureza de la vida en el agro y por los engranajes caciquiles, de forma que "el miedo a la revolución social, al caos y a la anarquía, se apoderó de las clases acomodadas" ocasionando " una oleada de exigencias de mayor dureza" (Artillo, 1994: 224). En el marco del Trienio bolchevique, también las cofradías de la Expiración [G87] y del Resucitado [L1] pedirán a la Guardia Civil que les dé escolta a sus tronos [G87], manteniéndose su presencia en otras cofradías, como la de las Siete Escuadras, en 1922 [H3], un año antes del golpe de Primo. Las celebraciones tradicionales de religiosidad popular tendrán que hacerle cara a un ambiente, en ocasiones, poco proclive hacia ellas:

"Las primeras décadas del siglo XX vienen marcadas por una intensa

conflictividad con dos notas dominantes: la social, como lucha de clases, y la anticlerical. Este componente anticlerical va a tener una notable incidencia en el movimiento cofrade. Las cofradías[...]tienen ahora que hacer frente a la hostilidad que suscita su presencia en las calles" (Cerrato, 1996: 539).

Y durante la Dictadura de Primo de Rivera, la presencia de la Guardia Civil [E1, E29, I38, I64, I75, I118, I124, K7] y de distintas tropas del Ejército será indiscutible, de manera que ya no será posible imaginar una procesión sin el concurso de fuerzas de orden público, participando en las estaciones penitenciales ya no tanto para evitar posibles altercados del orden, sino porque se llega a una alianza entre dos poderes: el del Ejército y el de la Iglesia, garantes ambos del orden social, pues hay que recordar el lema de la primorriverista Unión Patriótica: *Rey, Nación, Iglesia*. Mas será en la postguerra civil cuando se potencie la inclusión del Ejército, de la Guardia Civil [C14, C17, C22, E12, E13, E21, G17, G71, I27, I84] y de Falange en los cortejos procesionales, fusionando, en el contexto nacionalcatólico de la dictadura franquista, las ideas de Ejército y fuerzas de orden público, Falange, Iglesia y España.

### 3.7.a. Guardia Civil

La Guardia Civil será, con diferencia abismal, el cuerpo de seguridad estatal que más veces haya escoltado tronos en procesiones de Semana Santa. Como ya se ha visto, las juntas directivas de diferentes cofradías, solicitaban la presencia de miembros de la Benemérita a tenor de las circunstancias sociopolíticas, para proteger las imágenes procesionales en caso de hipotéticas revueltas. La especial simpatía que hacia el Instituto

Armado le ha profesado la *gente de orden* a lo largo de los siglos XIX y XX, por su directa función de proteger la propiedad privada y mantener el orden público, motivará que las Juntas de Gobierno cofradieras, en virtud de su esencia conservadora, demanden escolta de guardias civiles en las estaciones penitenciales, pues nada atemoriza más a los directivos cofrades que pensar que una imagen resulte dañada. Obviamente, esta protección dispensada no sólo alcanza a las figuras, sino que también se extiende a los integrantes de las Juntas de Gobierno y a todos los nazarenos participantes en el cortejo pasionario.

Los guardias civiles, a lo largo del s. XX, acudirán a las procesiones con toda su gama de uniformes: de gala, media gala y de diario, y darán **escolta** a la práctica totalidad de cofradías jiennenses, como demuestra una catarata de documentos fontales visuales [ B3, B5, B8, C5, C7, C14, C15, C17, C22, C33, C37, C39, C40, E1, E6, E10, E11, E12, E13, E14, E16, E17, E19, E21, E25, E29, E33, E34, E35, G11, G15, G17, G30, G41, G44, G49, G52, G54, G56, G70, G71, G78, G81, G87,H2, H3, H5, H8, H9, H11, H12, H15, H17, H28, H29, H30, I2, I4, I8, I10, I12, I16, I17, I18, I19, I23, I27, I32, I34, I38, I39, I42, I45, I50, I59, I64, I69, I75, I76, I79, I81, I84, I105, I107, I108, I110, I112, I115, I117, J11, J12, J18, K2, K6, K7, K8, K16, L1, P47]. Incluso, a raíz de los años cuarenta, se establecerán unas relaciones de patronazgo entre la Guardia Civil y la cofradía de la Vera Cruz, como veremos en el apartado correspondiente, que reportarán tantos pingües beneficios económicos y expansión de relaciones sociales con las elites, que la cofradía vivirá una auténtica edad de oro durante cerca de un cuarto de siglo, viviendo desde entonces de los réditos de esa época dorada.

También participarán guardias civiles **desfilando** en procesiones [M20, O4].

### 3.7.b. Militares

Jaén, en el s. XX, no fue una plaza militar de importancia, lo cual, entre otras razones, explica la aplastante superioridad de la Guardia Civil sobre el Ejército en las procesiones, sobremanera en lo concerniente a la **escolta** de tronos, labor, antes de la Guerra Civil, encomendada siempre a guardias civiles a tenor del corpus de documentos fontales fotográficos, no siendo hasta después del conflicto bélico cuando unidades del Ejército escolten tronos en los cortejos pasionistas [B1, B9, E13, E18, G16, G58, J5, J7, J10, K9, K11, K15]. También, si bien, excepcionalmente, según los documentos fontales visuales, **desfilarán** unidades del Ejército [O2], aunque en este capítulo de los desfiles hay que destacar la vistosa intervención, en 1928 y 1929, de los Húsares de la Princesa en la cofradía de la Buena Muerte [O5].

Los dirigentes de la recién creada cofradía de la Buena Muerte, pretendieron epatar a la anestesiada sociedad jiennense de los años veinte, y por eso, como corolario de su *revolución* estética de la Semana Santa, a la que ya he hecho alusión con anterioridad, y gracias a las excelentes relaciones que mantenían con las altas esferas del Directorio Civil primorriverista, consiguieron que desfilaran a caballo una sección de los afamados Húsares de la Princesa [O5], despertando la admiración de quienes contemplaron aquel abigarrado espectáculo, tan de estampa romántica, de morriones, chaquetas repletas de alamares y toques de clarines. Esta venida a Jaén de los Húsares de la Princesa, lógicamente fue documentada [O5], pudiendo calificarse esa fotografía de *imagen singular* (Burke, 2001), puesto que en cierta medida es un agente histórico, referido claro está a la historia particular de la Semana Santa de Jaén, ya que no sólo guardó memoria de ese acontecimiento, el desarrollado el Miércoles Santo de 1928 y 1929, sino que además *influyó en la forma en que ese mismo*

*acontecimiento fue visto en su época* (Burke, 2001: 184), porque ayudó a consolidar en el imaginario jiennense el recuerdo de una venida legendaria, la de los Húsares de la Princesa, de la que se hablaría a lo largo del s. XX en los círculos cofradieros jaeneros, otorgándole una dimensión casi mítica, enorgulleciéndose la propia cofradía de la Buena Muerte de *aquel magno evento*, añorando y teniendo como referente aquellos primeros años fundacionales.

### 3.7.c. Policía

Tradicionalmente, las labores de las diferentes unidades de policía, en el ámbito de la Semana Santa, ha sido la de velar por el normal desarrollo de la procesión, pero no en el sentido de evitar incidentes y altercados que hicieran peligrar las imágenes, que para eso estaba la Guardia Civil, sino para evitar que la aglomeración de espectadores imposibilitara el paso de los tronos. Los miembros de la **Policía Municipal**, antes de la Guerra Civil, se situaban delante de los carros para apartar a la gente si ésta se abalanzaba sobre los carros y estorbaba el fluido discurrir del cortejo procesional [ E29, I5, I107, I116, K7,], y tras el conflicto bélico, seguirán ejerciendo esta tarea, colocándose bien delante de los tronos o andando junto a las filas de espectadores, velando para que la muchedumbre dejase un espacio lo suficientemente amplio como para poder avanzar la procesión sin problemas. Tras la postguerra, los municipales realizarán este trabajo bien solos o ayudados de la Policía Armada, llevando la Policía Municipal en algunas ocasiones gorra de plato y en otras casco blanco [A19, B8, C8, E14, E29, E32, E33, F1, G42, G50, I33, I58, J22, J25, R37, R57]. Excepcionalmente, *los municipales* irán **escoltando** tronos, vestidos con el uniforme de gala [K1], e incluso **desfilarán** [N11, P12, P38], siempre detrás de autoridades, a las que darán escolta [P3, P20, P21, P22, P27, P32, P35, P37, P43].

Tras la Guerra Civil, la **Policía Armada** será la policía que el régimen franquista cree para sustituir a la Policía de Asalto, creada por la Segunda República. Los miembros de la Policía Armada, que realizarán las mismas labores que los de la Policía Municipal, aparecen en múltiples documentos fontales [A16, A17, A19, C7, C21, C36, C40, E9, E19, E30, E33, F1, G18, G26, G30, G52, H9, H19, H20, H25, I6, I16, I18, I25, I66, I67, I68, I93, I103, I105, J24, K2, K8, M26, P3, P47, R15, R57]. También de manera excepcional, la Policía Armada **desfilará** en Semana Santa [O3], y asimismo **escoltará** tronos [C4, H14, J23].

### 3.7.d. Falange

Uno de los pilares básicos del régimen de Franco en la inmediata postguerra civil fue la Falange, FET de las JONS, y el periodo de fascistización de la dictadura se evidencia en la incorporación de jóvenes falangistas en las procesiones de 1940, junto a los tronos [E2, H21], apareciendo con fusil al hombro [E2] dando escolta al Cristo de la Buena Muerte, escenificando el papel de *cruzada* que supuso la guerra al identificar visualmente FET de las JONS e Iglesia. Posteriormente, los falangistas **escoltarán** tronos, pero ya sin portar armas, cumpliendo sólo un ritual simbólico [I46, I56, I94, I97]. Y dentro del Frente de Juventudes, aunque las actividades más frecuentes eran la asistencia a campamentos y la organización de juegos deportivos, habrá una cofradía, la de la Entrada de Jesús en Jerusalén, popularmente denominada la Borriquita o la Mulica, creada en 1949, que, al haber sido impulsada y patrocinada por dirigentes del Frente de Juventudes, incorporará en su desfile procesional a jóvenes vistiendo la camisa azul escoltando el trono [A5, A9, A10, A13, A14,

A19]. Y cuando, para dar una imagen de aperturismo, el Frente de Juventudes sea sustituido por la Organización Juvenil Española, los jóvenes de la OJE, a partir del decenio de 1960, desfilarán y escoltarán el trono de la Borriquilla [A16, A22], llamando la atención la nota pintoresca de ir armados con arco y flechas en alguna ocasión [A22].

En la procesión del Domingo de Ramos, llegará a **desfilar** el Frente de Juventudes con toda su parafernalia de centurias, guiones y banderas [A8, A18]. Esta conexión de la cofradía de la Mulica con el nacionalcatolicismo será analizada con posterioridad.

### 3.8. Autoridades

Por tales entiendo todas aquellas personas, del estamento civil, militar o eclesiástico que son invitadas a participar en una procesión, reservándoles un lugar de honor. Este lugar privilegiado desde la óptica de la jerarquización del espacio procesional que hacen los cofrades, suele ser una *presidencia*. La presidencia está formada por los cargos más altos de la Junta de Gobierno, que, vestidos de nazareno y con vara, caminan delante de uno de los tronos de la procesión, normalmente del que lleva la imagen más venerada en la cofradía [I105 ], aunque puede haber más de una presidencia en una misma procesión, tantas como tronos saque la cofradía a la calle. La presidencia es el ámbito elegido por la cofradía para dar cabida a las legaciones nazarenas de otras cofradías, como sucedía antes de la Guerra Civil [I38, I79, I87], yendo también en ellas autoridades de diverso rango ya pertenezcan a la milicia, a la Iglesia o a cualquier rama de la sociedad civil. La calidad de las autoridades invitadas a las procesiones es increíblemente dispar, pues pueden acudir desde generales

hasta tenientes, desde obispos a párrocos de humildes parroquias, desde altos funcionarios hasta modestos empleados, pues todo depende de la más o menos tupida red de relaciones sociales que teja la cofradía en un periodo histórico determinado.

Sin embargo, cuando participan en la procesión *autoridades de campanillas*, de mucho ringorrango, o bien éstas forman una presidencia aparte, sin *contaminarse* con nazarenos de la Junta de Gobierno, o bien la directiva cofrade realiza una escrupulosa selección de quiénes van a conformar la presidencia, para que la inclusión de alguien de escaso estatus socioeconómico no disguste e incomode al resto de autoridades invitadas. La formación de presidencias aparte, sin que exista una mezcolanza con nazarenos, será muy común cuando las autoridades sean el Obispo o el Cabildo catedralicio, el Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento y militares de alta graduación. A veces, la propia cofradía les suministra una vara idéntica a las portadas por los nazarenos que detentan *auctoritas*, para simbolizar la identificación entre la cofradía y la institución a la que esa autoridad representa, y en otras ocasiones, las autoridades o no llevan objeto alguno o empuñan el atributo que simboliza su poder, como por ejemplo el bastón de alcalde o el sable de la oficialidad militar.

Tras la Guerra Civil, "el nacionalcatolicismo exageró los aspectos más superficialmente formales y pomposos de la Semana Santa, al tiempo que reprimió los más populares y espontáneos en la medida en que pudo hacerlo[...]" (Colón, 1998: 69-70), y las procesiones se estructurarán en una jerarquía antes impensada, pues lo que hasta la década de los 30 fue el ámbito natural de los cofrades, tan sólo quebrantado en parte por la intromisión de elementos militares durante la Dictadura primorriverista, a partir de 1939 será un ámbito colonizado por el alto clero, los gerifaltes del Movimiento y las estrellas detentadas en los uniformes de militares y guardias civiles, de modo que un ritual decantado y pulido por la

práctica secular, en el cual, en virtud del anonimato conseguido por el traje de nazareno -con caperuz- se garantizaba una homogeneidad social, una nivelación de los estatus, una recreación del principio de la moral cristiana de que todos los hombres son iguales ante los ojos de Dios, una sociedad utópica efímera en el tiempo en definitiva pues sólo las imágenes eran lo importante, se convertirá en un ritual escenario de la feria de las vanidades, con la entrada a saco y en sitiales de honor de las instituciones que hacían de columnas sustentantes de la dictadura franquista: el Ejército, la Iglesia y el aparato burocrático del Movimiento Nacional.

Hay que hacer una salvedad: serán las Juntas de Gobierno de las distintas cofradías las que promuevan e inviten a las diferentes y variopintas autoridades, convirtiéndose los quilates de las autoridades invitadas cada año en un motivo más, de los que utilizan las cofradías, para entrar en una espiral de emulaciones, rivalidades y comparaciones acerca de ver qué procesión ha resultado más brillante, pues el establecimiento de un *ranking* de autoridades es el termómetro que marca el nivel de relaciones con las elites que tiene cada cofradía, mostrándolas en el escaparate populista de una procesión.

### 3.8.a. Civiles

Bajo la denominación genérica de autoridades civiles, tienen cabida, como ya he apuntado antes, personas pertenecientes a muy diversas ramas del árbol social, ya que hay empleados bancarios, directores generales, funcionarios de todo tipo, representantes de la Agrupación de Cofradías, concejales y alcaldes del Ayuntamiento de Jaén, etc. Estas

autoridades, han frecuentado las distintas cofradías [C18, C23, C26, C36, E5, G29, G49, G53, G83, L8, P1, P2, P7, P12, P13, P14, P15, P18, P24, P25, P26, P30, P31, P32, P33, P41, P47]. En el régimen franquista, algunas veces, de acuerdo con los documentos fontales reseñados, las autoridades civiles iban de chaqué a las procesiones, ya que esa prenda, privativa de las clases privilegiadas, tuvo un uso institucionalizado durante el franquismo para acudir a actos sociales o políticos de gran solemnidad.

Hay que destacar los documentos fontales [G83, P41]. El documento fontal visual [G83], refleja la procesión de la Expiración en 1976, año en el cual continúan vigentes los esquemas representativos del franquismo, ya que la presidencia de honor delante del trono del Cristo de la Expiración, es un perfecto ejemplo de *presidencia híbrida*, pues aparecen dos nazarenos de la Junta de Gobierno, ambos con un escapulario al cuello, siendo el escapulario cuadrado el que distingue al Gobernador de la cofradía, el cual, en lugar de ocupar el centro de la presidencia, el lugar de mayor rango, se lo ha cedido a una autoridad civil, en este caso José María Aguirre Gozalo, presidente de Banco Español de Crédito, al que previamente le había sido concedido el título de Gobernador Honorario de la cofradía de la Expiración, a cambio, como es costumbre en estos casos, de un sustancioso estipendio, por lo que este caso es el paradigma de aquellas personas físicas o jurídicas que, para tener una sanción eclesial que legitime su actuación, ejercen una breve labor de mecenazgo sobre una cofradía, normalmente sin continuidad al año siguiente, con el único fin de arrogarse el privilegio de procesionar cerca de una imagen religiosa. Y junto al banquero caminan un militar y un, a juzgar por el uniforme, miembro de alguno de los cuerpos técnicos (ingenieros, arquitectos, peritos y aparejadores) legitimados para vestir un traje de inspiración militar, diseñado cuando en la España franquista la exaltación de los valores castrenses influía hasta en la ropa. No deja de ser elocuente el que, en 1976, el año del canto del cisne de los valores

sociopolíticos y estéticos franquistas en las procesiones, aún hubiera autoridades civiles invitadas a cortejos pasionistas que se presentasen de esta guisa, pues dichos uniformes desde hacía años, quienes por ley estaban autorizados para llevarlos, sólo los lucieran en bodas, al actuar como padrinos o novios.

El documento [P41], referido a 1977, supone la liquidación de los símbolos del franquismo, pues una de las autoridades civiles que caminan en la procesión de la Expiración, es el secretario general del Gobierno Civil, el cual asiste con traje de chaqueta, de manera acorde con los rápidos cambios efectuados en la política española en el intervalo de menos de dos años.

### 3.8.b. Eclesiásticas

El maridaje y luna de miel entre la dictadura franquista y la Iglesia vivenciado y consumado en la postguerra civil, suponía legitimar el régimen político mediante el beneplácito de las autoridades eclesiales, sancionando con su presencia los actos oficiales, concediéndose mutuamente privilegios en todo tipo de solemnidades públicas, reviviéndose escénicamente una nueva edición de la alianza entre el Trono, el Altar y la Espada. Y las cofradías se colocarán bajo la férula ritualizada de los obispos:

"Con el afianzamiento del nacionalcatolicismo se cambió de raíz el sentido tradicional de la expresión religiosa representada por las cofradías. El fuerte giro que se dio a todas las manifestaciones populares hacia el terreno de la ortodoxia las inundó de una presencia eclesial en detrimento de muchos de sus aspectos festivos y espontáneos, que

comenzaron a quedar estereotipados. Surgió de esta forma un afán ordenancista y normativo de cuantas manifestaciones religiosas pululaban por la sociedad, sin entrar prácticamente en aspectos de contenido ni doctrina[...]" (Rodríguez Mateos, 1997; 208).

La presencia en las procesiones, imbuida de ceremoniosidad y pompa, de diversos prelados y cabildos catedralicios, se mantendrá en toda su aparatosidad hasta el Concilio Vaticano II, ya que éste será un punto de inflexión en los rituales católicos, como analizaremos en su momento. Antes de la Guerra Civil, en todo caso, salía acompañando al cortejo pasionario el párroco del templo en el que radicara canónicamente la cofradía, figurando en la presidencia procesional [I87], pero será, como ya he comentado, a partir del *Año de la Victoria*, cuando se multiplique la participación, en cantidad y calidad, de religiosos en las procesiones de Semana Santa [K17, P3, P10, P17, P19, P28, P30, P35, P48].

### 3.8.c. Movimiento Nacional

La puntual asistencia a procesiones de jerarcas locales del Movimiento Nacional, suponía darle un sesgo ideológico a la celebración de la Semana Santa, cristalizando la esencia nacionalcatólica del régimen franquista. Estos gerifaltes acudían luciendo los vistosos uniformes oficiales, tanto la versión estival (guerrera blanca) como la invernal (guerrera azul), con la preceptiva camisa falangista azul mahón y la corbata negra. Era, además de una demostración de la filiación confesional del sistema político, una perpetuación de la idea de *cruzada* de la Guerra Civil [E12, G49, G70, K5, P3, P4, P12, P13, P18, P21, P22, P24, P30, P33, P35].

### 3.8.d. Militares

Ya he reiterado el proceso de militarización que sufre la Semana Santa, el cual comienza con la Dictadura de Primo de Rivera y llega a sus mayores cotas con la Dictadura de Franco. La incorporación de autoridades militares en los, en toda regla, desfiles procesionales, será impresionante en la larga postguerra de los cuarenta y cincuenta, decayendo un tanto en la era del desarrollismo de los sesenta. Los oficiales invitados por las cofradías asistirán luciendo al pecho las medallas ganadas en campaña, en la Guerra de Marruecos o en la *Cruzada contra los sin Dios y sin España*, demostrando que ellos fueron, son y seguirían siendo los garantes de la paz, así como de las fiestas religiosas en general y de la Semana Santa en particular. Los jefes militares se encontrarán en las procesiones como pez en el agua, desenvueltos, animosos, rodeados de distinciones, colocados en presidencias híbridas o en presidencias militares, siendo objeto de atenciones por parte de las Juntas de Gobierno, fotografiados por periodistas, etc., etc.

Son muchos los documentos fontales que reflejan este fenómeno de las autoridades militares [C23, C36, E36, G29, G49, G53, G83, H15, H16, H18, H30, J19, L8, P1, P5, P8, P7, P9, P11, P16, P23, P25, P28, P29, P31, P32, P36, P41, P42]. El documento fontal [P41], correspondiente al Jueves Santo de 1977, muestra la continuidad de las autoridades militares en las procesiones durante la transición, en las proximidades de una fecha, Sábado Santo, tan delicada para numerosas capas del Ejército, pues supuso la legalización del Partido Comunista de España.

### 3.9. Personajes que desempeñan trabajos secundarios en las procesiones

La procesión es un ritual muy jerarquizado, en el cual hay unos puestos predeterminados para cada participante que indican un mayor o menor poder dentro del esquema de la cofradía. En este sentido, existen una serie de personas que desempeñan una tarea específica dentro del cortejo pasionista y que, en alguna ocasión, se han convertido en *personajes* por la popularidad alcanzada gracias a ese breve trabajo prestado en el decurso procesional. Hay que decir que, habitualmente, estos puestos secundarios procesionistas han sido ocupados por gentes marginales, por hombres -nunca mujeres- de ínfima consideración en la sociedad jiennense, pero el hecho de sentirse importantes en la procesión por realizar la tarea asignada, les hará vanagloriarse de ello, y tanto el resto de participantes en la procesión como los espectadores, respetarán mucho y valorarán a esas personas, al menos, durante las horas que dura la procesión, el *tiempo de gloria* de estos tipos populares.

#### 3.9.a. El limosnero

El limosnero, también denominado demandante, es el cofrade que con una bolsa, recorría una y otra vez la procesión, de una punta a otra, solicitando un óbolo a los espectadores, una limosna, un donativo para la cofradía. El limosnero tiene libertad para romper el encorsetado orden procesional, pudiendo adentrarse entre el público que ve pasar la procesión. Habrá casos en los que el puesto de limosnero, en una determinada cofradía, será reiteradamente ocupado por una misma persona, aunque otras veces será alguien voluntarioso con el suficiente desparpajo para pedir sin que le dé vergüenza esta actividad. En la cofradía de N. P. Jesús se prohibirá expresamente, en 1901, que las mujeres "*postulasen*" en la procesión, "*costumbre muy corriente y antigua*" (L. A. C. N. P. J. N. de 17 de marzo de

1901).

La cofradía de la Vera Cruz, en las tres primeras décadas del s. XX, disponía de una pareja de nazarenos limosneros que iban un trecho delante de la procesión pidiendo limosna portando unas bandejas. Es más, el Jueves Santo por la mañana, horas antes de iniciase la salida procesional, estos nazarenos, "arrollado el antifaz [caperuz] en torno del capirote", recorrían la ciudad, visitando sobre todo la plaza de abastos:

"[...]muy concurrida en víspera del cierre de Viernes Santo, demandando con altas voces: ″¡una limosna para el Santísimo Cristo de la Vera Cruz! ¡Nadie cierre su bolsa para tan Soberanísimo Padre, Dios del Cielo y de la Tierra!″. Y luego se volvían interrogando: ″¿Quién ha dicho chis...?″, fingida argucia para comprometer a los reacios" (Ortega, 1968: 79-80).

Estos nazarenos limosneros de la Vera Cruz también utilizaron por algún tiempo un artilugio formado por unas grandes tijeras de madera en cuyas puntas se ponía una bolsa que se abría y cerraba *exigiendo* alguna moneda. Y precisamente el nazareno limosnero más célebre que haya habido en Jaén fue Felipe Mesa Revilla, cofrade de la Vera Cruz, el cual, revestido con la túnica, era uno de los dos nazarenos que, el Jueves Santo, pedía limosna para su cofradía [H26]. Este popularísimo personaje, a causa del enorme lobanillo que tenía en la frente, era conocido con el apelativo de *lobinico*, pues en el habla jaenesa, la voz lobino es sinónima de chichón o lobanillo. Felipe Mesa, alias *lobinico*, murió en la indigencia en 1952, costeando su cofradía de la Vera Cruz los gastos de entierro y aplicando misas por el eterno descanso de su alma. Este documento fontal [H26], que data de 1925, lo considero un ejemplo de *fotografía carismática*, al igual que la del maestro Cebrián [N1] que fue estudiada

en su momento. *Lobinico* sonríe ante la cámara [H26], tras él un hombre, tocado con gorra, hace algún comentario, y el limosnero de la Vera Cruz, entre el barullo, lleva enrollado el negro caperuz sobre la frente, para ser fácilmente reconocible en su honrosa tarea de pedir limosna.

En la procesión de N. P. Jesús los limosneros, ya en los años sesenta [I31], llevarán la cara tapada con el caperuz, y del cuello les colgará un cartel identificándolos como demandantes de limosna de la cofradía, para que los espectadores, viendo a ese nazareno desde lejos, estén avisados y preparados para echar unas monedas en la bolsa. Un cartel análogo al anterior lo llevará, en la década de 1970, el limosnero de la cofradía de la Magdalena [C10], aunque esta labor pueden no desarrollarla cofrades, como es el caso del documento fontal [A15], pues en la procesión de la Borriquilla, un muchacho de la OJE es el encargado de pasar la bolsa entre el público que contempla el pasar de la procesión del Domingo de Ramos.

### 3.9.b. El *tío* de la escalera

Los tronos, en su deambular por las calles de la ciudad, han de sortear obstáculos aéreos: el cableado que en algunos tramos une las fachadas de los edificios de ambas aceras. Muchos de estos cables de la luz o de teléfono, impedían el paso de las imágenes montadas en sus respectivos tronos, pues las figuras o los pasos de palio chocaban, por lo que era necesario que al lado de cada trono, o al menos en cada procesión, fuera el *tío* de la escalera, para que, al llegar el trono a un punto del itinerario en el que éste fuese a chocar con unos cables, subirse en la escalera y, empuñando una pértiga terminada en una

horquilla, levantar los cables lo necesario para que el trono pasase. El *tío* de la escalera, que cobra una pequeña cantidad de dinero y no viste túnica al no ser cofrade, siempre lleva al hombro la escalera de mano, y no se separa demasiado de los tronos [I16, I41, I83, L8, N5], pero obviamente no por ocupar un sitio de privilegio, sino por razones pragmáticas. En la procesión de la Expiración de 1978 [G6] el *tío* de la escalera es *Pepinico*, un conocidísimo tipo popular.

### 3.9.c. El *tío* que recoge los excrementos de los caballos

En las procesiones, la intervención de gente a caballo, normalmente guardias civiles o soldados romanos, implica algo tan prosaico como tener que limpiar los excrementos arrojados por las caballerías para que los demás participantes en el cortejo pasionario no los pisen. Esta tarea tan poco noble, tan vulgar si se quiere, pero tan necesaria, es encomendada a personas de clase social baja a cambio de un jornal, y sus útiles de limpieza son una escoba y un recogedor de metal. El *tío* que recoge los excrementos de los caballos va siempre, como es normal, detrás de los cuadrúpedos [M37, O4]. Este *oficio* semanasantero no comporta popularidad, y los operadores jamás se preocuparon de retratar al tío de los excrementos, el cual aparece en el encuadre por el hecho de ir pegado a las caballerías.

### 3.9.d. El ayudante del fabricano

Para guiar los tronos por la ciudad, los costaleros son mandados por el

fabricano, denominado en el s. XIX *cabo de conductores*, como ya se vio antes. El fabricano encargado de cada trono, en ocasiones, es ayudado por una persona, normalmente de humilde condición, para repetir sus órdenes en la parte trasera del carro, de forma que todos los conductores/costaleros se enteren puntualmente de las órdenes dadas por el fabricano, y así saber si han de andar más despacio o aprisa, girar hacia la izquierda o derecha, etc. Hay bastantes documentos fontales que ilustran al respecto [A19, E18, E22, E31, G72, G84, G87, H9, H25, I13, I39, I52, I54, I69, I107, I108, J24, K12, K16], en los cuales estos ayudantes del fabricano se distinguen con facilidad por ir vestidos de paisano, ya que nunca llevan túnica. La máxima popularidad en estos menesteres la alcanzó Miguel Borreguilla, persona de humilde condición que, durante tres décadas, ayudó a fabricanos de distintas cofradías [G72, H9, J24].

### 3.p.e. El pertiguero

El Cabildo catedralicio disponía de una figura protocolaria, el pertiguero, un hombre que con túnica negra, golilla y peluca, precedía a los canónigos en los actos oficiales. El pertiguero tomaba el nombre de una corta pértiga que llevaba, con la que golpeteaba el suelo convocando al Cabildo de la catedral de Jaén mientras decía en voz alta "¡señorías!". En el documento fontal [R64], el Cabildo en pleno, y al frente su Deán-Presidente, participa en la procesión del Santo Entierro, y delante de ellos va el pertiguero con gesto adusto.

### 3.10. Otros participantes en las procesiones

En los cortejos pasionistas existe, no un *relleno* de gente, pero sí unos invitados, que en representación de una corporación, de una institución, acuden solícitos a la llamada que les hace la Junta de Gobierno de una cofradía para incorporarse a la procesión. La integración en las estaciones penitenciales de estas instituciones, es un fenómeno que nace y se extiende como una mancha de aceite a partir de los años cuarenta, al buscar las cofradías engrandecer su prestigio al amparo de diversas instituciones. Los miembros de estas instituciones acudirán corporativamente, formando una presidencia independiente o incorporándose a una presidencia híbrida, vistiendo de calle, en el caso de asociaciones laicas, o con algún traje religioso si éstas son pías. Los miembros de estas instituciones, que procesionan vara en mano, no los he considerado específicamente como *autoridades*, puesto que no se les cursa invitación para procesionar en su calidad individual, sino que la invitación se realiza de manera genérica a toda una asociación, a una institución, y un grupo de miembros de ella son comisionados para ostentar la representación en el desfile procesional.

### 3.10.a. Instituciones laicas

En este apartado cabe un arcoiris de ejemplos, ya que se dan cita: la Cámara de Comercio, Colegios Profesionales, Cofradías de Gloria, etc. [A6, C36, F2, F6, H20, J24, P18, P20, P37, P43, P45, R9]. Esto implica un aprovechamiento recíproco: las cofradías las utilizan para hacer ver la imbricación con la sociedad civil, y naturalmente, este tipo de instituciones utilizan su presencia en las procesiones para obtener una sanción religiosa y populista.

### 3.10.b. Instituciones educativas

Al no contar Jaén con universidad, debiendo esperar hasta 1973 para abrirse el Colegio Universitario dependiente de la Universidad de Granada, las cofradías no podrán arrogarse el privilegio de invitar a profesores de enseñanza superior, para participar en las procesiones, debiendo contentarse con estrechar lazos con colegios e institutos. La cofradía de la Expiración estará ligada por razones personales al Colegio de San Agustín, al ser el director y propietario de este centro educativo Cándido Nogales Martínez, el cual ocupó cargos en la Junta de Gobierno cofradiera entre 1940 y 1960, cesando este último año como Gobernador. El alumnado del Colegio de San Agustín, situado el edificio educativo en la plazoleta de San Bartolomé y paredaño con la iglesia, nutrirá los cultos de la cofradía, saliendo de las filas escolares no pocos cofrades expiracionistas. En 1968, al iniciarse la salida de la procesión de la Expiración, Cándido Nogales, aquejado de una grave enfermedad de la que fallecería poco después, contempla desde el balcón principal de su Colegio el cortejo pasionista [G32], y para rendir un doble homenaje al que fuera Gobernador y al Colegio de San Agustín, el trono del Cristo es parado delante del Colegio.

El documento fontal [B6] es otro ejemplo de institución educativa, aunque personalizado en la figura de Rafael Laínez Alcalá (1899-1982), jaenero que, tras ocupar diversas plazas de profesor universitario, en 1945 gana la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, regentando igual cátedra en Salamanca desde 1949 hasta su jubilación en 1969. Amén de su actividad académica, Laínez Alcalá fue periodista y poeta, vocación despertada al recibir clases de Antonio Machado en el Instituto de Baeza, por lo que en su provincia natal, Rafael Laínez será considerado una *auténtica gloria local*, recibiendo parabienes y reconocimientos cada vez que visitaba Jaén. Una de estas veces es la que refleja

el documento fontal reseñado [B6], relativo al Lunes Santo de 1955, en el que, con motivo de la procesión de los Estudiantes, el catedrático y poeta que merodeó la temática religiosa, luciendo corbata de lazo, al paso del Cristo de las Misericordias, y rodeado de los nazarenos de la Junta de Gobierno, destocados del caperuz, procedería a recitar uno de sus poemas. Este tipo de actos, que suponen quebrar el ritualizado cortejo procesional, han sido infrecuentes, y sólo se han producido por un motivo excepcional, como es la invitación hecha a Rafael Laínez, que encarna en ese momento a la Universidad salmantina. Pero esta participación de Laínez Alcalá no es motivada por el mero hecho de ser catedrático universitario, sino porque es un profesor de universidad que es de Jaén y además mantiene, desde tiempo lejano, relaciones con el mundillo cofradiero nacidas de la poesía, pues en 1927, para homenajear la nueva efigie procesional del Cristo de la Buena Muerte, obra del *laureado escultor comprovinciano* Jacinto Higueras Fuentes, escribió un soneto que le aupó a *la gloria de los laureles locales*, a lo que hay que añadir que su estancia en Jaén y la invitación de la cofradía se debía a que, días atrás, en el teatro Cervantes, pronunció el pregón de la Semana Santa, el acto literario de más importancia en el mundo cofrade de la ciudad.

### 3.10.c. Instituciones pías

Será Acción Católica la institución de este tipo que, según el corpus documental visual, participe en desfiles procesionistas, y siempre en el tracto temporal del primer franquismo. El documento fontal [R47] recoge a unas abanderadas de Acción Católica en plena procesión del Santo Entierro, yendo las mujeres vestidas ortodoxamente de mantilla, mientras una niña, vestida de calle, enarbola una pequeña bandera de la sección infantil, porque, como testimonio del intrínseco carácter de la Acción Católica "el banderín diocesano

se hacía presente la tarde del Viernes Santo, junto a los propios de las demás ramas de la institución, en la procesión del Santo Entierro, la oficial y más solemne de la Semana Santa[...]" (López-Fe, 2002: 104). Por otra parte, el documento visual [A21] refleja una presidencia de la cofradía de la Borriquilla, en la que uno de sus componentes representa a la Juventud de Acción Católica:

"En su primera época, la directiva de dicha cofradía, por interés de que ésta representara en cierto modo al sector juvenil e infantil de Jaén, invitaba al Consejo Diocesano de la Juventud Masculina de A. C. a la procesión anual del Domingo de Ramos, a lo que se correspondía enviando una representación, personificada por un miembro de la Junta[...]" (López-Fe, 2002: 104).

### 3.11. Los espectadores

El corpus documental visual de la Tesis permite realizar una lectura inequívoca: es indisociable una procesión del público, es decir, las manifestaciones de religiosidad popular desarrolladas en la calle, al aire libre y en el ámbito de espacios públicos, siempre están rodeadas de gente, pues el cortejo pasionario, como una sierpe, atraviesa una muchedumbre apostada a lo largo del itinerario urbano:

"La Semana Santa, por definición, es una práctica colectiva. Se insertan miles de personas en las largas filas de los cortejos, mientras que otros asisten como espectadores desde las aceras de las calles, posibilitando entre todos, con la disolución anónima de su identidad personal, la existencia e identidad de la corporación que les

trasciende y, en suma, de la propia fiesta" (Rodríguez Mateos, 1997: 258).

El público deja un cauce para que por él fluyan nazarenos, devotos alumbrantes, músicos, militares, soldados romanos, *carros triunfales* con sus imágenes encima, etc., y ese cauce es un trozo de calle o de plaza que varía, se ensancha o estrecha por varios motivos:

1) En función de la relevancia social del lugar transitado por la procesión, pues la Carrera, verbigracia, al tener la consideración de *carrera oficial* desde la creación, en 1946, de la Agrupación de Cofradías, es un segmento viario de obligado paso en el itinerario de todas las cofradías. Y el acerado, en la Carrera, hará las veces de barrera psicológica, porque los espectadores no franquearán el límite de las aceras de ambos márgenes de la calle, lo que ofrece como resultado una gran anchura para que la procesión desfile a sus anchas y se luzca cumplidamente, entre otras cosas, por la perspectiva ofrecida desde lo alto de la Carrera, a la altura de la plaza de San Francisco y/o de la tribuna de la Agrupación de Cofradías, con una excelente panorámica del desfile pasionario subiendo. Esta anchura, bien dejada por los espectadores o bien por las sillas de madera, se manifiesta en variados documentos fontales [A13, A17, G19, G28, G43, G52, G86, H11, H20, I3, I28, I42, I53, I68, I83, I97, M19, M22, M34, M35].

2) En función del periodo histórico en el que tiene lugar cada procesión, porque como analizaré más adelante, la manera de concebir las estaciones penitenciales y de vivenciarlas, tanto por parte de los agentes activos (participantes) como de los pasivos (espectadores), varía con el decurso del tiempo, pudiendo realizarse esta lectura a través de la fotografía.

Durante el reinado de Alfonso XIII, hasta el golpe primorriverista, existe una gran espontaneidad en los comportamientos populares, el cauce dejado por el público es muy estrecho, el justo para que pase la procesión, casi rozándose los espectadores con los nazarenos y demás integrantes de la estación pasionaria [G1, G19, G59, G61, G86, H1, H4, H7, H24, I8, I9, I11, I69, I79, I95, I107, I108, I113, I114, I115, I116, J1, J22, J26, L2, L3, L4], e inclusive en algunos momentos, se produce un desbordamiento del público y éste se entremezcla con la procesión en calles y plazas emblemáticas de la ciudad [G11, G31, G64, G76, G77, G87, I60, I71, I73, I85, I86, I87, I88, I89, I90, I111, M4]. Durante la Dictadura de Primo de Rivera, se estructuran mejor las procesiones, cuidándose la puesta en escena de los cortejos pasionistas, cada vez más cercanos a convertirse en desfiles procesionistas, por su creciente militarización, de modo que se poda progresivamente esa anterior espontaneidad en la manera de vivenciar los espectadores las cofradías [E1, E29, E32, G36, I74, K10, K13, O5]. Pero será durante la Dictadura franquista cuando evolucione (¿o involucione?) la forma de contemplar el paso de las procesiones, al eliminar, como si de mala hierba se tratase, las anteriores eclosiones populares de espontaneidad, ya que se produce una contaminación entre la estructura/trasfondo militarista del Estado y la Semana Santa, la cual se militariza radicalmente en su manifestación externa, englobando este proceso a los espectadores, porque se implanta una rigidez en las costumbres a la hora de contemplar las procesiones, siendo mucho más reacias las personas -a excepción de algún niño- para invadir el cauce abierto en la calle para el discurrir procesionista [A7, A8, A11, A17, A18, B8, C11, C15, C30, C32, C36, D2, E2, E4, E21, E33, E34, E35,E36, G5, G24, G38, G71, H20, I6, I16, I57, I66, I68, J11, J18, J24, K2, K5, K11, M13, M24, M26, M31, M33, M35, N12, P3, P8, P17, P23, P29, P35, P42], e incluso los soldados romanos, autoinvestidos del espíritu de la milicia, coadyuvan a mantener una barrera de separación entre el público y el cauce pasionista [I103].

En los posteriores apartados *Periodos históricos y cofradías* y *Ciudad y memoria colectiva*, se volverá a estudiar el comportamiento del público a la hora de presenciar/vivenciar los cortejos pasionarios.

La conversión de la Carrera, a partir de la segunda mitad de los años cuarenta, en carrera oficial procesionaria debido a la creación en 1946 de la Agrupación de Cofradías, estimulará una nueva forma de contemplar el paso de las procesiones, pues el público podrá sentarse en dicho trayecto, colocándose hileras de sillas en los márgenes acerados. Pero la instalación de la tribuna oficial para que tomen asiento las autoridades de la ciudad y las elites cofradieras, supondrá montar enfrente unos palcos. La existencia de estos diferentes asientos produce una articulación y jerarquización del espacio de la Carrera, en función del lugar que ocupe el público, porque además, cada tipología de asiento permanece a distinta altura del suelo:

1) La tribuna oficial: es un espacio acotado de privilegio. Las sillas y sillones están a más altura del suelo que palcos y sillas plegables o de anea, pues la estructura de la tribuna se encarga de realzar esta posición de dominio visual [I17, I32, I33, R7, R57, R60]. Los operadores fotográficos, utilizando normalmente el plano medio, retratan a las personalidades de la ciudad y del mundo cofrade [P34, P39, P44, R1, R5, R11, R41], así como a los invitados a acomodarse en las *gradas* de la tribuna [P34, R41, R57, R59].

2) Los palcos: estas pequeñas estructuras posibilitan contemplar el tránsito pasionario enfrente de la tribuna [I18, I19, I28, I29], o sea, que además de visionar el cortejo penitencial se ve y se es visto por quienes están en la tribuna oficial. Los palcos no están a ras del suelo, sino un poco elevados, lo que significa ocupar un rango superior a las personas que

están sentadas en *simples* sillas. Cuando el operador dispara su cámara para *inmortalizar* a los que ocupan un palco, los espectadores sonríen ufanos [R56, R61].

3) Las sillas: son colocadas a lo largo de la calle [I31, R18, R21], encima de las aceras, por lo que, sus ocupantes ocupan el rango inferior de todos los sentados, mas sin embargo, estas personas, por el hecho de detentar un asiento en la Carrera, socialmente están por encima de quienes ven las procesiones de pie. Los fotógrafos, emplean usualmente el primer plano para captar una familia entera, sonriendo sus miembros [R13, R16, R17, R19, R22, R31, R42, R45, R48], o permaneciendo serios y circunspectos, puestos respetuosamente en pie al paso de una imagen [R58].

Esta sedentarización de la manera de ver la Semana Santa en Jaén, procederá de Sevilla:

"[...]un buen sitio en la *carrera oficial* no es tanto un observatorio para ver pasar las cofradías como una tribuna para ser vistos por los miles de nazarenos y por los capataces que pasan. Porque sentarse en los palcos o cerca de la tribunilla de la Campana, o en lugar donde se sabe que, seguro, habrá saeteros, supone ser *alguien* en Sevilla, o mejor, dentro del mundillo cofradiero[...]Lo elegante y lo respetado, era sentarse en las sillas, caso de no ser posible ir a los palcos: esto último suponía, en gran medida, y aún supone hoy para algunos, poder exhibirse, de forma semejante a como las familias *bien* de la burguesía catalana se exhiben en el Liceo en la temporada de ópera." (Moreno, 1999a: 102-103).

La traslación a Jaén de esta práctica hispalense, como se verá en apartados ulteriores, no es algo anecdótico, deslavazado o caprichoso, sino que forma parte de un

puzzle, de un entramado conceptual elaborado en Sevilla a lo largo de la segunda mitad del XIX y que, paulatinamente, será aplicado en Jaén, acomodando a esta ciudad las pautas mentales y estéticas desarrolladas exitosamente en la urbe sevillana. Por eso, para ver y ser vistos, en la Carrera se situará la clase alta y todo el abanico de clases medias jiennenses, por lo demás las únicas capas poblacionales que, a fines de los cuarenta y en el decenio de 1950, eran capaces de alquilar una silla o un palco.

Asimismo, los bares y cafeterías de la Carrera vivían una época de vacas gordas en Semana Santa, pues aprovechaban la entrada de sus establecimientos para colocar mesas a modo de veladores, para que las familias, cómodamente sentadas, vieran pasar las procesiones tomando unos refrescos, [R45]. Esas mesas se situaban detrás de la última fila de sillas de madera, por lo que funcionaban como una especie de extensión del público sentado en la Carrera, con el goloso incentivo de escenificar una de las prácticas más asentadas en la clase media, el aperitivo [R39], una limonada y un combinado, a juzgar por el documento [R45], presidiendo la instantánea un sacerdote. El operador optó por un primer plano del grupo familiar, que se muestra orgulloso por la detentación de estatus social-religioso-cofradiero.

A fin de cuentas, los fotógrafos se hallan dentro del cupo de espectadores, pues, empuñando sus cámaras, presencian las procesiones, decidiendo qué momento plasmar tomando una instantánea. Y será en las décadas de los 50 y 60 cuando los operadores tomen conciencia de su importancia, de pertenecer a un grupo de *notarios gráficos* de la Semana Santa, y al estilo de los *amateurs* jiennenses de comienzos del XX, se fotografiarán en grupo [R36], luciendo bien a la vista sus cámaras en mitad de la procesión de N. P. Jesús, o un operador retratará a un/unos compañero/s en plena tarea [E16, I53, R6, R55]. Pero lo

realmente significativo, es que no posarán en recintos cerrados, tertuliando en reuniones de salón, sino al aire libre, en el marco espacial procesionista. Y finalizando los años cincuenta, la irrupción del tomavistas en la escena jaenera, motivará que el operador que maneja semejante aparato en un palco de la Carrera, sea fotografiado por un compañero [R56], repitiéndose la escena a comienzos de los setenta [R12], cuando era más frecuente la posesión de estos artefactos.

El corpus documental fotográfico permitiría estudiar la evolución del traje y de la moda(1),analizando el vestuario de los espectadores, tanto el de las etapas históricas anteriores a la Guerra Civil como posteriores, evidenciándose un salto atrás en el atuendo de las clases medias y altas:

"El aislamiento y la autarquía provocan un retroceso en el campo cultural. Una mentalidad de austeridad y pacatería moralista domina todos los órdenes vitales y afecta, claro está, también a la moda[...]se predicaba la moderación en el vestir, dirigida exclusivamente a las mujeres[...]" (Albizua, 1995: 349).

La documentación fontal visual también es un venero para estudiar la cultura material, ya que las imágenes muestran a menudo detalles que no son mencionados en los textos escritos, al dar la gente de la época por descontado su existencia y su uso cotidiano, posibilitando el corpus documental fotográfico fijar la vigencia cronológica de: sombreros canotier o de ala ancha, sombrillas o parasoles, bastones, etc.

La lectura de los documentos fontales visuales permite comprobar la demostración de respeto que los hombres, antes de la Guerra Civil, realizaban al pasar delante

de ellos las imágenes sagradas cristíferas, pues al estar muy extendida la costumbre de llevar cubierta la cabeza, gastando sombrero o gorra, era algo generalizado el destocarse ante una efigie de Cristo [I96, I108, I113, I118], apreciándose cómo algunos espectadores sostienen entre las manos su sombrero, no así tanto en el caso de las Vírgenes, pues los hombres permanecen tocados con las gorras y sombreros, siendo esto notorio en dos documentos fontales tomados con un intervalo de pocos minutos [I110, I111], pues mientras que al pasar N. P. Jesús las cabezas están descubiertas [I110], al hacer lo mismo la Virgen de los Dolores, casi nadie se descubre en señal de respeto [I111], con lo que se puede colegir que se produce una identificación entre la imagen de N. P. Jesús y la sagrada forma, pues la hostia consagrada, para el catolicismo, es el cuerpo de Cristo, y si en la festividad del Corpus Christi, al paso de la custodia por las calles los hombres se descubren, en las procesiones de Semana Santa, harán lo mismo con la escultura de N. P. Jesús. Aunque en el documento visual [I71], estando parado el carro de la Virgen de los Dolores de la cofradía de N. P. Jesús delante de la cárcel, si bien hay hombres que lucen en la cabeza el característico sombrero andaluz de ala ancha, otros, los más próximos al trono de la Dolorosa, se han quitado el sombrero, por lo que tal vez la explicación antes dada para explicar la pareja de documentos visuales [I110, I111] no es sostenible siempre y en todo momento. Y además, esta hipótesis no sería extrapolable al resto de cofradías, pues en el documento fontal [G77], algunos hombres se quitan el sombrero ante la cercanía del carro de la Virgen.

El replanteamiento de la Semana Santa experimentado durante el s. XIX, que conduce a recrear la Semana Santa mediante la creación de unas procesiones imbuidas de la mentalidad burguesa, supone que éstas discurran por las zonas de Jaén más modernas, a la sazón las habitadas por las clases medias y altas, *cuya arquitectura doméstica decimonónica dispondrá de una generalización de fachadas con vanos dispuestos ordenadamente* (Casuso,

2000: 47), ofreciendo algunas estancias interiores de las viviendas vistas a la vía pública. Por consiguiente, en la segunda mitad del s. XIX se multiplican los vanos exteriores, ya fuesen ventanas, balcones o miradores acristalados, que se enriquecen con la ornamentación propia del modernismo de comienzos del XX. Todo esto reporta que existan espectadores que contemplen las procesiones desde las casas, asomados al exterior, como agentes participativos en una manera de vivir una Semana Santa cada vez más lujosa. Hay abundancia de documentos fotográficos que muestran este modalidad de espectadores [A9, A10, C3, C17, C19, C22, C24, C25, C32, C33, C35, C36, E13, E17, E19, E21, E29, G1, G2, G3, G9, G11, G19, G31, G37, G38, G39, G40, G42, G43, G46, G49, G50, G52, G53, G55, G59, G61, G63, G64, G73, G76, G80, G82, G88, H9, H11, H14, H24, H29, H32, H33, I3, I5, I11, I12, I21, I25, I36, I37, I38, I39, I40, I41, I44, I45, I46, I50, I52, I53, I54, I56, I58, I61, I62, I66, I64, I67, I69, I70, I71, I73, I74, I75, I77, I78, I85, I87, I88, I89, I90, I91, I94, I95, I103, I111, I115, J1, J2, J7, J8, J12, J16, J18, J22, K5, K9, K10, K11, K12, K14, L2, L3, L4, M1, M3, M23, M28, M33, M38, R47, R49, R62], e igualmente en algunos balcones se ven colgaduras como la bandera española o reposteros [C32, C36, E17, G2, G61, G68, H13, H24, I3, I37, I38, I41, I52, I58, I111, J7, K10, K11, K12, L3], así como palmas procedentes del Domingo de Ramos [E29, H9, I2, I3, I74, I90, I95, I118, J7, J16, K5, K10, R49], simbolizando en los domicilios la vivencia de un tiempo de Pasión.

**Notas**

1.- El análisis de los documentos fontales visuales, efectivamente, reportaría un caudal de datos de gran importancia para historiar las formas de vestir de las gentes en una capital de provincia, así como, por medio de la vestimenta, establecer una clasificación de las

clases sociales espectadoras de las manifestaciones externas de religiosidad popular. No obstante, este aspecto, por sí mismo, sería merecedor de una monografía, de un estudio de amplio calado que excede el objetivo de esta Tesis.

### 3.12. Mantillas y camareras

Ya se ha visto la participación en las procesiones de mujeres alumbrando en cumplimiento de una promesa, yendo de penitencia sin necesidad de ponerse una túnica nazarena, al igual que hacen los hombres. Pero este apartado se refiere a un papel reservado tradicionalmente a la mujer: vestir la mantilla y ejercer de camarera de una imagen, por lo que estas dos funciones estarían circunscritas, al que podríamos denominar, gineceo cofradiero.

#### 3.12.a. Mantillas

La mantilla es un amplio pañuelo de encaje que cubre cabeza y hombros y cae hasta las piernas, y va dispuesto sobre una peina, vulgarmente conocida como *teja* en el habla jaenesa cofradiera, pudiendo ser las peinas más o menos altas. La mantilla, por tanto, sería una metonimia, al tomar la mujer que viste esta prenda su nombre. El traje con el que se acompaña la mantilla, según los cánones más ortodoxos, ha de ser rigurosamente negro. Las mantillas, esto es, las mujeres vestidas así, pueden llevar algunas joyas: collar, unos pendientes especiales denominados saboyanas y un rosario.

En Jaén, hasta los años cincuenta, al igual que en otras tantas localidades españolas, era costumbre que las mujeres, el Jueves Santo, en la visita a los monumentos eucarísticos, se vistieran de mantilla para solemnizar esa ritualizada visita, procediendo luego a ver las dos cofradías que salían esa tarde: la Expiración y la Vera Cruz. Hay varios documentos fontales de esta costumbre [R20, R29, R30, R51], correspondiendo a los años veinte [R20], apreciándose una diferencia sustancial con respecto al resto de documentos, pues tres de las cuatro mujeres no visten vestido negro, color impuesto taxativamente tras la Guerra Civil, por lo que la comparación entre un documento [R20] y los demás [R29, R30, R51] refleja el espíritu de dos épocas: la de los felices años veinte y la de la larga postguerra.

En dos de los citados documentos fontales se puede aplicar el enfoque semiológico. Así, en [R51] el *texto figurativo* compuesto por las cuatro personas que están de pie, implica una oposición binaria, de pares de contrarios, delimitada por una hipotética banda vertical estrecha que hace de barrera entre las mujeres-burguesas y el hombre-obrero; en primer lugar atendiendo al atuendo, pues las tres mantillas son un estereotipo de la burguesía, mientras que el hombre con gorra lo es de la clase obrera, que viste de diario, pues aunque sea Jueves Santo no tiene otro traje para ponerse, como hacen los burgueses [R29]; y en segundo lugar atendiendo al aspecto físico, ya que la terna de mantillas [R51] lleva una piel muy cuidada, acorde con su posición social acomodada, mientras que el trabajador presenta una piel muy maltratada por el continuado trabajo a pleno sol y/o en duras condiciones.

En [R29], un Jueves Santo de la década de los cincuenta, un grupo de seis mantillas, misal y rosario en mano, pasea por el centro de Jaén en su ruta para visitar los monumentos, y sólo aparecen dos hombres con ellas, bien trajeados, de la misma clase social,

novios o maridos. Y en [R30], una de las mantillas del grupo antes comentado [R29] se fotografía delante de un elegante coche negro, probablemente de su propiedad, simbolizando el lujo en la autárquica España del momento, por lo que el binomio mantilla/auto lujoso ejemplifica la ostentación social de los modos de vida burgueses, que religan piadosas costumbres y tradiciones religiosas con signos de estatus económico.

Y cuando finalicen las visitas a los cinco monumentos eucarísticos, las mujeres de mantilla, entraban en el juego de ver y ser vistas sentándose a ver pasar procesiones en la calle Bernabé Soriano, carrera oficial de los cortejos pasionistas, tomando asiento en los palcos preparados para el público o en la tribuna de la Agrupación de Cofradías [R59, R61].

Pero la mantilla será vestida también para salir alumbrando en las procesiones, sobre todo tras la Guerra Civil, pues antes, sólo solían ponérsela algunas camareras, mas las mujeres que salían con una vela alumbrando, vestidas de calle, no utilizaban jamás el conjunto de peina y mantilla, recurriendo a un velo negro para cubrirse la cabeza [I14]. Serán las camareras, en las décadas de los cuarenta y cincuenta, las que paulatinamente comiencen a vestirse de mantilla, y por imitación, las mujeres que cumplan penitencia alumbrando, se irán acogiendo a esta prenda [R50], extendiéndose el uso de la mantilla, un distintivo de la burguesía piadosa, a la par que se extendían las clases medias en la España del desarrollismo [G85, K15, R8, R10, R21, R34, R38, R52]. La popularización y *democratización* de la mantilla como prenda ortodoxa para alumbrar en las procesiones llega en la década de los sesenta, al vestirse muchachas que, por indicación de la moda, consiguen acortar el largo del vestido negro, incorporando la minifalda al traje de mantilla [B2, J14], contrastando estos documentos con el ya reseñado [R52]. Por último, la mantilla, como traje ortodoxo, la

vestirán abanderadas de Acción Católica el Viernes Santo, en la procesión del Santo Entierro [R47].

Una variante de la mantilla es que ésta sea de color blanco en lugar de negro, reservándose exclusivamente para la procesión de la cofradía del Resucitado [R18, R63], porque el blanco significa la alegría por el triunfo de Jesús sobre la muerte.

### 3.12.b. Camareras

Las camareras, ya citadas antes, son las mujeres que reciben el encargo de la directiva de una cofradía de cuidar las imágenes de ésta, así como del patrimonio de las esculturas sacras. La función, al menos teóricamente, de las camareras es limpiar las efigies religiosas y los altares donde reciben culto, y también tener como una patena los enseres de orfebrería que componen el ajuar de cada imagen: coronas, puñales y corazones de plata, rosarios, alhajas varias, sayas, mantos, etc., etc. El nombramiento de camareras recae sobre las esposas de algunos miembros de la Junta de Gobierno, normalmente de aquéllos que ocupan cargos mayores, o bien sobre mujeres que han realizado una labor de patronazgo o mecenazgo en la cofradía, de tipo económico o por donación de elementos patrimoniales para enriquecer el culto a las imágenes. En consecuencia, las camareras pertenecen a una clase social, la burguesía, que son consideradas una elite dentro del microcosmos cofradiero, y cuya denominación y tarea provienen de las damas de la nobleza cortesana que, atendían a las reinas en asuntos domésticos, siendo estas aristócratas las que ejercían como camareras hasta el s. XVIII e incluso XIX en determinadas cofradías, como contraprestación a su labor de protección económica. En este último sentido, la cofradía de N. P. Jesús es paradigmática, pues ya vimos cómo en el último tramo del XIX, dos marquesas de Blanco Hermoso, primero

la madre y luego la hija, costearían una túnica y una cruz, suntuosísimas ambas, para engrandecer el culto externo de la imagen de N. P. Jesús, recibiendo a cambio honores y el nombramiento de camareras de la cofradía.

Las obligaciones de velar por el mantenimiento del ajuar de las imágenes queda patente en las tareas que las camareras decimonónicas tenían encomendadas, pues en la cofradía de N. P. Jesús, con motivo del estreno de una túnica para la figura del Nazareno en 1853, la camarera se hace cargo de esta prenda, depositada dentro de un cajón con llave (L. A. C. N. P. J. N. de 6 de noviembre de 1853). Y en 1858, en casa del Gobernador de la cofradía, se hará protocolaria entrega de un nuevo manto para la Virgen de los Dolores a la camarera (L. A. C. N. P. J. N. de 18 de julio de 1858).

La inmersión de las camareras -y alumbrantes- en las procesiones, ha de situarse en el contexto socioeducacional de la mujer en la segunda mitad del XIX, que favorecía su permanencia en la fe católica y una fidelidad inquebrantable a la Iglesia institucional, y además el famélico nivel de instrucción de las mujeres les encauzaba a seguir la tradición religiosa explicitada en la religiosidad popular cofradiera, pues su conducta materna y su sumisión hacia la autoridad -de todo tipo- establecida orientaba su vivenciación religiosa hacia una rectitud moral referida a la familia y al mantenimiento de la honra (Jover Zamora; Gómez-Ferrer, 2000: 396).

A la hora de salir en la procesión, las camareras se distinguen del resto de mujeres que salen alumbrando, ya que se les reserva un sitio de honor justo delante del trono, normalmente de una Virgen, aunque también pueden ir camareras delante del carro de un Cristo. Las camareras forman una línea perpendicular a las dos filas de devotas, nazarenos o

mantillas que caminan alumbrando, por lo que es notorio el hecho de que ocupan un puesto privilegiado en la estructura procesional: las camareras serían una barrera/muralla femenina, es decir, una manifestación de lo maternal hacia una imagen de Cristo o de María. Si cada imagen religiosa, izada en su correspondiente trono, expande a su alrededor un círculo de *protección*, quien está dentro del perímetro de ese más o menos difuso círculo, detenta un poder, una autoridad en el organigrama cofradiero, o bien ostenta la representación de un poder que hace posible la existencia de esas manifestaciones de la religiosidad popular, léase la Guardia Civil, la Policía o el Ejército; pues bien, las camareras, marcarían visualmente la firme frontera, el *limes* infranqueable que marca ese círculo protector y de poder que irradia la imagen desde su trono.

Las camareras, ya he apuntado antes, incorporarán progresivamente el uso de la peina y mantilla como vestimenta ortodoxa [B7, C25, C31, C38, C40, E4, E7, E19, E21, E29, E31, E33, E35, G14, G20, G33, G36, G42, G46, G50, H18, H28, H31, J19, J23, J25, J28, K6, K10], aunque habrá una cofradía, la de N. P. Jesús, no sólo reticente a esto, sino impermeable, pues las camareras que procesionan en esta cofradía siempre irán con traje de calle [I58, I59, I66, I67, I68, I76, I117], a veces con un velo sobre la cabeza, trasladando al ritual procesionista la costumbre piadosa de acudir a escuchar misa cubriéndose las mujeres con un velo negro.

Cuando las camareras procesionen vestidas de calle, sin el ortodoxo traje de mantilla, a veces, añadirán un plus de ostentación a su posición de elite cofradiera, ya que se pondrán sus mejores galas, léase abrigos de garra o cuellos de pieles [H28, J23], como si fueran encopetadas a misa dominical o a un acto social.

Una vez vista la presencia de la mujer en las procesiones, se pueden extraer unas conclusiones acerca de si los cortejos pasionarios son o no cotos de masculinidad, siempre a la luz del corpus de documentación fontal fotográfica, que es el cometido del trabajo. Las mujeres, a lo largo del XX, han hecho penitencia alumbrando vestidas de calle, han ido de promesa con la cara descubierta detrás de imágenes, se han vestido de mantilla para alumbrar con una vela, y han capitalizado el puesto de camareras. En los documentos en los que aparecen nazarenos alzándose la tela del caperuz, ninguno es una mujer, por lo que mediante sólo este tipo de documentación no puede valorarse el papel de la mujer como penitente vistiendo la túnica nazarena, debiendo recurrir a otras fuentes, como las escritas o las orales, para conocer la implicación de la mujer en las filas de *nazaren@s* (Muriel; Muriel Mascort, 2001). Pero sí puede afirmarse que las procesiones de la Semana Santa de Jaén no han sido ámbitos de masculinidad en un estricto sentido, porque las mujeres, en todo el s. XX, han intervenido en ellas a través de distintas maneras de penitencia.

Ahora, el puesto de camarera sí es algo inequívocamente femenino, pues las tareas de limpieza y cuidado del patrimonio para engalanar las imágenes que aparejan ese cargo de honor, suponen un trasunto del tradicional papel de la mujer: el cuidado de las cosas de la casa, el adecentamiento del hogar, siendo el rol de camarera una fusión de la religiosidad popular y de lo doméstico dentro del marco conceptual femenino. Y al procesionar juntas las camareras, conformando una simbólica barrera elitista cerca del trono, marcan además las diferencias respecto del resto de mujeres que salen alumbrando, pues las camareras son *señoras*, mientras que las demás son simples *devotas*, procedentes del *pueblo llano*, apeándoles el tratamiento de *señoras*, que se reserva para la clase burguesa. En el sentido del papel de la mujer como camarera, traigo a colación este texto de Joaquín Rodríguez (1997):

"La segregación de la mujer en las hermandades ha venido siempre de mano de las diferencias socioculturales entre los géneros, imperantes en la sociedad tradicional. Su papel subalterno y doméstico las ha encasillado también en sus roles tradicionales dentro de la organización interna de las hermandades como ″camareras″ -vestidoras de la Virgen- y costureras, así como, fundamentalmente, en un ritualizado servicio doméstico de apoyo y beneficio del varón[...]" (Rodríguez Mateos, 1997: 158).

### 3.13. La infancia

Las procesiones no son un mundo que pertenezca sólo a los adultos, pues también tienen cabida en él los niños, educándolos en los valores cofrades, socializándolos desde muy pequeños, con la intención de que los niños actúen como una cadena transmisora de la carga conceptual cofradiera, es decir, la herencia de la tradición vía inmersión en ella, para que el cofrade-niño llegue a comprender y valorar lo que significa la Semana Santa.

#### 3.13.a. Nazarenitos

El cofrade-niño vivirá un periodo de iniciación en los valores y símbolos cofradieros cuando es vestido de nazareno, siendo, en puridad, un nazarenito en virtud de su corta edad. Este bautismo nazareno supone un rito de paso, y los nazarenitos, viven las procesiones como algo festivo, teniendo siempre al lado o no muy lejos a uno de sus padres o a un familiar. Es una práctica generalizada en las cofradías el que participen como penitentes

niños nazarenos [A2, A11, A17, A21, E20, G42, G47, G65, G69, H19, I12, I25, I27, I35, I40, I41, I47, I52, I54, I117, R7, R49]. Es frecuente que los nazarenitos lleven enrollado el caperuz sobre la frente, no tanto para que se les vea la cara, sino para que respiren con normalidad, ya que la tela del caperuz resulta molesta y puede ocasionar sensaciones de ahogo, de faltar oxígeno, y si la experiencia procesional a los niños les resulta insatisfactoria, no querrían repetir al año siguiente, interrumpiéndose y quizá desbaratándose el proceso de iniciación en el ritual pasionista.

También, alguna cofradía, como la Buena Muerte, establece una distinción en el traje penitencial, pudiendo los niños revestirse con la túnica nazarena [E20] o bien pueden salir de monaguillos [E27], vistiendo la sotana blanca con botonadura negra que establecen las reglas estatutarias y una esclavina negra. Estos monaguillos, agrupados, procesionarán en un lugar predeterminado, normalmente cerca de una de las banderas de la cofradía. Y asimismo vestidos de monaguillos, y alguna vez con dalmática, los niños serán los encargados de voltear el incensario delante de los tronos, como ya fue analizado en su momento [C14, C15, C40, E11, E19, E21, E33, E34, H2, H8, H14, H17, H22, I5, I12, I33, I38, I42, I61, I76, I77, I114, I115, I116, J11, K11, K14]. Ya en las tres primeras décadas del XX, los documentos fontales demuestran que eran monaguillos los encargados de quemar incienso delante de los carros [I5, I38, I61, I77, I114, I115, I116].

Los usos y costumbres de los adultos serán injertados en los niños, por lo que no es infrecuente que éstos procesionen vestidos de calle, sin ponerse la túnica de nazareno, con lo cual, estos infantes saldrían de promesa, mas como este sentimiento resulta paradójico para un niño y de difícil interiorización por parte del él, cuando salen alumbrando, lo hacen en un tono lúdico, dándoles igual llevar una vela que agarrar una palma el Domingo de

Ramos, ya que se acentúa en ellos la sensación de protagonizar un ritual alegre [A18, E4, G27, I13, I25, I28, I30, I56, I59, I84, R53, R54].

E incluso habrá una descarnada manera de participación de la infancia en las procesiones a través de las promesas con niños, es decir, el cumplimiento de actos de promesa llevando las madres a cuestas a sus hijos, pues éstos eran la finalidad del voto hecho a la divinidad. Nuestro Padre Jesús Nazareno será la imagen que capitalice este tipo de promesas con niños [I16, I19, I82, I83], aunque existe un documento visual [C37] que corresponde a la imagen de Jesús de la Caída de la cofradía de la Magdalena, yendo una mujer caminando de rodillas detrás del trono mientras lleva al pequeño en brazos.

### 3.13.b. Niños de primera comunión

Quizá como intento de traslación del sentido eucarístico de la misa a la procesión, es como hay que entender esta costumbre de que los niños-cofrades que tomaron su primera comunión salgan ese mismo año, vestidos con sus correspondientes trajes blancos, en el cortejo pasionista. El discurso oficial de la Iglesia, de los capellanes de las cofradías, ha sido considerar la estación de penitencia como una *prolongación del sacrificio incruento de la eucaristía*, con la intencionalidad de potenciar el sentido cristiano de la procesión y vaciarla de cuantos elementos, léase adherencias del folklore, *perturben* ese prístino sentido de la ortodoxia católica. Por ello, probablemente, en un intento de conectar la festividad del Corpus Christi con la Semana Santa, se haya recurrido algunas veces a que niños con traje de comunión participen en los cortejos pasionistas, al igual que lo hacen en el Corpus, la fiesta sacramental por excelencia del calendario litúrgico eclesial.

Detrás del carro de N. P. Jesús, en 1926, caminan al menos tres niñas con su albo velo sobre la cabeza [I118], y en cuatro documentos fontales [A4, A17, A21, R49], correspondientes a la cofradía de la Borriquilla, procesionan numerosos niños de comunión en el decenio de 1950.

### 3.14. Costumbres

A lo largo del s. XX se ha producido la ritualización de determinadas costumbres desarrolladas en plena procesión, y los documentos fontales visuales muestran diversas etapas de esos rituales procesionistas.

#### 3.14.a. Costumbres presidiarias

A partir de 1865, la Cárcel Real, radicada en la plazoleta de Cervantes desde el s. XVI, se traslada al desamortizado convento de Nuestra señora de la Coronada, sirviendo el edificio conventual como presidio hasta 1931, año en el que se termina la construcción de una moderna cárcel en el Paseo de la Estación. El antiguo convento de la Coronada ofrecía su fachada principal a la calle Martínez Molina, estando emplazado entre las calles Barranco de la Coronada y del Carmen. El vano de la portada principal fue cegado, y las ventanas de la fachada enrejadas, pudiendo los presos asomarse a la calle. Pero a pesar de las obras de remodelación y adecuación sufridas por el edificio del antiguo convento, las condiciones de dicho edificio como prisión dejaban mucho que desear, viviéndose a lo largo del s. XIX

penosas circunstancias de hacinamiento, falta de higiene e incluso masivos intentos de fuga (Sánchez Tostado, 1997).

Tanto en la cárcel de la Coronada como en la siguiente del paseo de la Estación, cuajarán dos costumbres presidiarias que llegarán a ritualizarse en cada Semana Santa.

### 3.14.a.1. Saetas ante la cárcel

En el tramo final del XIX, el itinerario de las procesiones jaeneras discurrirá por Martínez Molina -Maestra baja-, la extensa y populosa calle en la que estará la cárcel de la Coronada, y para ver los cortejos pasionistas, los reclusos abarrotaban las ventanas de la fachada principal del antiguo convento, cantando algunos de ellos saetas al paso de las imágenes en sus carros. Este canto de saetas fue ahondando en la sensibilidad de los penitentes y de los espectadores de las procesiones, por lo que, cada año, se agolpaba más público en los aledaños de la cárcel para contemplar el espectáculo de los presos cantando *desgarradoras* saetas a las imágenes. En este contexto de hondura patética y de clímax humanitario-religioso, podría encajar el siguiente texto de Isidoro Moreno (1999a), que si bien yo considero forzadísima y muy literaturizada tan tamaña afirmación nacionalista-culturalista contenida en él, aplicado en este marco saetero-presidiario, sí puede arrojar alguna luz:

"[...]por el hecho de haberse convertido la Semana Santa misma en contexto para la reproducción de identidades e identificaciones tanto a nivel colectivo como individual, se debe[...]al hecho de que la cultura andaluza, en el último siglo y medio[...]se

desarrolla en la situación de dependencia económica, social y política que está en la base de la opresión del pueblo andaluz, por lo que muchas de sus expresiones suponen el reflejo de esta misma opresión. Esto hace que, más allá de su significación religiosa manifiesta, en la Semana Santa, a través de los hechos *humanos* que los pasos representan, el pueblo andaluz vea expresada simbólicamente su propia experiencia de pueblo marginado y oprimido: de aquí la identificación con un hombre que sufre injustamente, que es condenado sin pruebas por las autoridades civiles y religiosas competentes -por la ″gente de orden″ de su tiempo- y que se mantiene digno, sin reconocer culpa alguna ni sentirse inferior sino muy por encima de sus verdugos. El Jesús doliente, sobre todo el Jesús Nazareno cargado con la cruz de las semanas santas andaluzas, simboliza, para el pueblo sencillo, al propio pueblo andaluz, a su desgracia y opresión seculares. Por eso, muchas saetas dirigidas a los Cristos, a sus sufrimientos injustos, son cantes de consuelo que se dirige a sí mismo, simbólicamente, el propio pueblo. y de aquí también la relación especial con la madre que llora por el sufrimiento del hijo, sin poder hacer nada para remediarlo: una experiencia repetida y vigente todavía hoy en tantas familias andaluzas de las clases populares". (Moreno, 1999a: 290-293).

La carga dramática del cante de saetas, implementada por la letra de pena honda de algunas de ellas y por el aparato gestual de las manos que apareja el cantarlas, implica que la escena de las procesiones ante la cárcel de la Coronada fuera un punto emocional del itinerario pasionista, dándose cita delante del convento-presidio una multitud de curiosos. Y las procesiones, al llegar a la altura de la cárcel, detenían su deambular, los carros eran girados para que las imágenes sagradas miraran de frente a los reclusos, que procedían a cantar desde las ventanas enrejadas con barrotes. Tanto el público como los nazarenos, se volvían hacia la fachada de la cárcel, contemplando el espectáculo del cante de saetas, y algunos nazarenos se levantaban el caperuz, para poder ver mejor. Los documentos

fontales fotográficos de las primeras décadas del s. XX que muestran esta costumbre presidiaria se refieren a tres cofradías: la de N. P. Jesús, Santo Sepulcro y la de la Expiración [G64, I71, I73, J21, J22]. El cante de estas "saetas sevillanas" a fines del XIX, es un elemento que aleja la celebración de la Semana Santa de Jaén de pautas castellanas, y demuestra su sevillanización, y será Alfredo Cazabán, en su revista *Don Lope de Sosa*, quien se interese por la saeta autóctona de Jaén (Pérez Ortega, 1996: 561).

Pero hay un documento fontal visual [G76] que sobresale, pues muestra al Cristo de la Expiración, en 1900, en el momento en el que su *carro triunfal* es girado para que la efigie mire a los presos. El público se agolpa contemplando la escena mientras el operador fotográfico, tomó la placa desde la fachada carcelaria, probablemente desde el balcón al que salían los jefes de la prisión para contemplar el paso de las procesiones. En dicho documento fontal [G76] no se aprecia ninguna mujer entre el público. El documento [I71] plasma el carro de la Virgen de los Dolores de la cofradía de N. P. Jesús girado hacia la cárcel, habiendo sido igualmente disparada la cámara desde una ventana del edificio carcelario. El análisis de dicho documento fontal [I71] permite confirmar que, la costumbre de la estación ante la cárcel, tenía un seguimiento multitudinario entre los jiennenses, pues la gente forma un conglomerado en el que la estructura procesional se disuelve como un azucarillo entre la multitud. Si bien hay una mayoría abrumadora de hombres entre los espectadores, se localizan algunas mujeres, que visten de negro riguroso y llevan la cabeza cubierta con un velo, siendo parte del cortejo femenino que acompañase al trono de la Virgen de los Dolores, pues cotejando ese documento con [I95], fechable en la misma horquilla temporal, se constata que el carro de la Virgen de los Dolores era escoltado por dos hileras de mujeres vestidas de luto riguroso que alumbraban vela en mano, e igualmente delante del trono de la Virgen se ven las cabezas de las camareras, formando una presidencia femenina.

### 3.14.a.2. Soltar un preso

A lo largo de 1931, a la *moderna* prisión provincial situada en el Paseo de la Estación, se irían trasladando los reclusos internados en la vetusta cárcel de la Coronada, y ante este edificio penitenciario, la cofradía del Perdón, fundada en 1952, entre 1955 y 1974 paraba su procesión para proceder al acto ritualizado de que un preso quedara libre y se incorporara acto seguido al cortejo procesional.

En 1955, la cofradía del Perdón le concede a la Institución Penitenciaria el título simbólico de Gobernadora Honoraria, ejerciendo este organismo un patronazgo sobre la cofradía que se materializa con el rito anual de liberar un recluso. Esta ceremonia se iniciaba cuando la imagen de Jesús del Perdón, a la que le habían puesto entre las manos el documento de liberación del preso envuelto en terciopelo granate, era parada delante de la cárcel [F9], el Gobernador de la cofradía cogía el documento de manos de la figura y se lo entregaba al director de la cárcel [F8], y éste, leía en voz alta la correspondiente orden de libertad, y el recluso aludido y condenado por delitos menores, previamente vestido con la túnica nazarena, se incorporaba al cortejo pasionario caminando detrás del trono de la imagen de Jesús del Perdón. Esta "amnistía" -técnicamente un indulto- quedaba recogida en el artículo 51 de los estatutos fundacionales de la cofradía, pues en él se establecía que con dicho acto liberatorio "se avivaría la llama de la fe en aquellos que se encuentran apartados de la Religión Católica" (Galián, 2002: 28)

Las liberaciones o *suelta* de presos constituían un aliciente para los

espectadores, que, el Domingo de Ramos por la tarde, día en el que hacía estación de penitencia esta cofradía, se apiñaban delante de los muros de la cárcel, al igual que hasta 1930 se juntaban multitudes ante la cárcel de la Coronada, pues el hecho de indultar un preso buscando con esta medida *avivar la llama de su fe*, excitaba el interés del público, con la peculiaridad de que el director del presidio leía "un sentido y emocionante discurso" (Galián, 2002: 143). También, en el acto de liberación de un recluso, algunos presos se arrancaban a cantar saetas [F7], agarrados a los barrotes de la cancela de la puerta principal. Para escenificar debidamente este cante de saetas, al preso cantaor, identificado con una tarjeta al pecho [F7], se le ponía delante un micrófono para que unos altavoces amplificaran su voz y la muchedumbre reunida en las afueras pudiera escuchar a la perfección la saeta, e incluso, para dar ambiente semanasantero, el cante de la saeta era precedido y acompañado por el redoble de un tambor, que tocaba otro preso situado al lado de su compañero cantaor [F7]. En la puerta de la cárcel, mirando hacia el paseo de la Estación, donde estaba detenida la procesión, se desarrollaba el ritual ceremonial de dar lectura a la orden liberatoria del preso, vistiendo el director del presidio el uniforme reglamentario [F2] para darle empaque protocolario al acontecimiento, rodeando al director los nazarenos de la Junta de Gobierno de la cofradía, así como las autoridades invitadas ese año para participar en el cortejo pasionista [F2].

### 3.14.b. Palmas

Para festejar el Domingo de Ramos, en las procesiones de la mañana, los participantes portarán palmas, que en muy pocas ocasiones estarán rizadas, una especialidad ésta de la artesanía jaenciana -como de otros lugares- que logra bellos efectos. Me he referido, en plural, a las procesiones matutinas del Domingo de Ramos, pues se organizaban

dos ritos procesionistas: el correspondiente a la cofradía de la Borriquilla, y la procesión de palmas del Cabildo Catedral, a la que asistirán el Seminario, el obispo y el Ayuntamiento, recorriendo la lonja catedralicia [P20, P37, P40, P43, P45, P46, R32]. Este último ritual, al desarrollarse en un espacio liminar fuertemente simbólico, como es la lonja de la catedral, será estudiado más adelante. Las palmas rizadas, por la cantidad económica no desdeñable que suponía adquirirlas, se convertirán en un objeto de distinción, siendo portadas, por autoridades [P6], o más concretamente, por el Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento [P22], o por aquellos participantes [R49], en este caso algunos niños vestidos de primera comunión, que, gracias al peculio familiar, les serán costeadas estas pequeñas palmas rizadas, para distinguirse de aquéllos que llevan *sólo* humildes palmas, sin rizar [A1, A11, A12, A17, A21, R54].

### 3.15. Construcciones identitarias en diferentes cofradías

Los documentos fontales fotográficos, al haber sido realizados buscando el operador una situación específica, así como un encuadre determinado, responden a un discurso preconcebido acerca del carácter especial de cada cofradía, como si las procesiones respondieran a una idiosincrasia cofradiera particular e intransferible, es decir, las fotografías mostrarían *el alma* de una cofradía en concreto, de manera que la exteriorización del alma de cada cofradía, esto es, la procesión, fuera captada por las fotografías. Esta idiosincrasia vendría marcada por la sintetización, en las fotografías, de una diversidad de elementos: edificios de valor en el ámbito del patrimonio histórico-vivencial, iglesias medievales o renacentistas en las que radican canónicamente las cofradías, conformación del cortejo pasionista, itinerario urbano, etc. En definitiva, los documentos fontales visuales captan

plásticamente un discurso preexistente que otorga unas especifidades a las distintas procesiones.

### 3.15.a. La Magdalena: lo castizo y lo andalusí

En el barrio de la Magdalena, uno de los más populares y de clases más humildes de Jaén, fue fundada una cofradía homónima en 1945. En 1909, esta barriada, era la que menos población concentraba de las de Jaén, un 14'67% de la población (Carreras, 1992: 190), y a lo largo del s. XX ha mostrado su debilidad en cuanto a tejido industrial y empresarial, convirtiéndose, a partir de los años sesenta, en una zona marginal del sistema urbano. Esta cofradía, por los cuadros de sus dirigentes y por la nómina de cofrades inscritos, así como por la organización de su cortejo pasionista, adquiere las características de lo que se ha venido denominando *cofradía de barrio*(1), y cuyas características formales podrían ser:

1) Estar integrada la cofradía por personas de condición trabajadora, al ser esta barriada periférica de humilde condición, con uno de los niveles socioeconómicos más bajos de la ciudad.

2) Disponer de un traje de nazareno vistoso, en este caso, túnica y capa blancas y caperuz y fajín rojos, predominando el terciopelo encarnado, distinguiéndose los miembros de la Junta de Gobierno por llevar en la túnica unas bocamangas de terciopelo rojo con bordados en hilo de oro. Este traje de estatutos contrastaría con el de algunas *cofradías de centro*, radicadas tradicionalmente en el centro urbano, que tendrían un traje de estatutos *más serio*, es decir, en el que predominaran los colores oscuros, sobre todo el negro,

careciendo de suntuosos bordados.

3) Realizar una procesión *más alegre*, acusando menos los aspectos tenebristas y trágicos de la Pasión y fomentando, en la puesta en escena procesional, el carácter bullicioso del cortejo manifestado por una gran cantidad de nazarenos y mantillas y por la asistencia continuada de soldados romanos.

4) Cerrar filas los dirigentes cofradieros en torno a la figura de su capellán y párroco de la iglesia de la Magdalena. Este capellán, Antonio López Cruz, fue uno de los fundadores de la cofradía, su máximo promotor y uno de sus principales revulsivos en los años iniciales, al dinamizar la vida sociorreligiosa de la barriada y al ser el *alma mater* de la cofradía, como atestiguan varios documentos fontales [C9, R24, R25, R26], pues los dirigentes cofradieros serán una piña alrededor de su capellán. La inclusión de estas fotografías como documentos fontales, a pesar de no corresponder a procesiones, he estimado que eran necesarias para entender el carácter popular-castizo de la cofradía de la Magdalena desde su nacimiento, ya que el capellán adquirirá una enorme importancia en el organigrama de la cofradía, al entablar relaciones amicales con la Junta de Gobierno, materializándose esto en convivencias fraternales. El documento visual [C9] es un muestrario gráfico de la unión entre el capellán, Junta de Gobierno y colaboradores con la cofradía, pues se refiere al acto de bendición de la talla de Jesús de la Caída en 1946, ocupando el sacerdote el centro de la imagen, lugar reservado a la persona de más importancia dentro del grupo. Aunque sí hay documentos fontales que testimonian la presencia del capellán en la procesión [C3].

5) Tener una salida procesional bulliciosa, rodeando la gente del barrio los tronos y mezclándose con el cortejo pasionista, formando una amalgama humana. Este baño

de multitudes se repetirá en el retorno de la procesión al barrio, en el que los cantaores flamencos comenzarán a cantar saetas repetidamente, de modo que será la cofradía a la que más sateas se le canten de todas las de Jaén.

Al estar insertada la cofradía magdalenera en uno de los barrios más antiguos de la urbe, ya que fue el núcleo de la ciudad romana e islámica, el trazado viario responde, en gran medida, al sistema urbano medieval, habiéndose operado lo que en urbanismo se llama *ley de pervivencia del plano*, manteniéndose en calles y plazoletas el trazado de siglos pretéritos: inexistencia de una planificación urbana racional, calles estrechas y quebradas, existencia de callejones sin salida, etc. La iglesia de la Magdalena se construyó a inicios del s. XVI aprovechando una antigua mezquita andalusí, conservándose de ella el porticado patio de abluciones y el alminar. Por todo esto, la cofradía de la Magdalena va a identificarse con un barrio de resonancias *morunas*, acentuándose su carácter castizo al proceder de un barrio de solera y trabajador, con una gran carga histórica manifestada en su morfología, en la disposición de callejas y plazas y en la religación de la iglesia con la mezquita. Las fotografías buscarán encuadres en los que se haga patente la esencia del barrio: ejemplos de edilicia popular y salida procesional de la iglesia-mezquita, así como la presencia del castillo de Santa Catalina coronando el cerro, relacionando con ello la procesión con uno de los símbolos del patrimonio histórico-vivencial jiennense, es decir, con el alcázar musulmán reconquistado por las huestes de Fernando III el Santo en 1246, con lo que se yuxtaponen dos discursos históricos: el de Al-Andalus y el de los reinos cristianos bajomedievales. A partir de la transición democrática, el discurso castizo de la cofradía de la Magdalena se potencia con el discurso andalusí, pues, desde 1977, en el marco andaluz, cobrará fuerza en el discurso histórico y en algunos planteamientos políticos las apelaciones a la época andalusí, cifrando en ella las mayores cotas de esplendor de buena parte de Andalucía.

El carácter populoso-castizo de la procesión de la Magdalena, en los documentos fontales visuales, se aprecia en el baño de masas de la salida del cortejo pasionario [C7, C17, C19, C21, C40], en el ordenado discurrir de la procesión por el barrio [C3, C11, C14, C16, C22, C24, C26, C27, C28, C30, C31, C32, C33, C38], en la numerosa presidencia de mantillas delante del trono de la Virgen del Mayor Dolor [C2, C25, C38, C40], en las autoridades civiles invitadas para dar idea de la conexión de la cofradía con las elites de la sociedad civil [C8, C18, C23, C36], en la tradicional presencia de soldados romanos [C26, C27, C34, C35, C36], y en los encuadres en los que el castillo de Santa Catalina se recorta en el cielo [C1, C12, C20, C29, C34]. El discurso andalusí se evidencia en los encuadres en los que aparecen testimonios arquitectónicos de la mezquita [C7, C8, C22, C23], discurso fotográfico que bebe -y del que bebe- en una serie de textos:

"[...]Es la del Santísimo Cristo de la Clemencia, la que sale de la Magdalena, este templo morisco que es una de las maravillas del arte religioso, pleno de evocaciones. La cofradía sale de la ciudad por callejas y campillejos, y se asoma al mar de olivos[...]Con ese ambiente ya tiene de por sí esta procesión un aliciente, pero deja atrás, bordeándola casi, la bravura de las torres de lo que fue Puerta de Martos y el cubo atrevido de factura romana del "Caño del Agua" y entra en el Arrabalejo, por donde la muralla pespunteaba, asomada a las huertas de los morales. A la noche, camino de su iglesia, por las calles del barrio de San Juan, también se entrevé la mole del castillo, centinela del Jaén cristiano y último baluarte de la correosa pervivencia de la ciudad" (Chamorro, 1981: 12).

Y en este otro fragmento del mismo autor, José Chamorro Lozano, cronista oficial de la provincia, leemos:

"[...]La Cofradía del Cristo de la Clemencia ha adquirido una auténtica popularidad, y precisamente es debida al carácter de las gentes que conviven en el barrio típico y eminentemente jaenero de la Magdalena, porque se centra en el hermoso templo, entre morisco o mudéjar y gótico, que es el centro de toda la vida social de este conjunto perfectamente tipificado de sus gentes[...]la salida y la ″entrada″ de la Cofradía del Cristo de la Clemencia tiene una acusada manifestación de entusiasmo popular[...]porque ésta tiene un matiz distinto de las otras, tiene otro ambiente, otro carácter, si se quiere, más que nada por su maravilloso entorno. Yo he pregonado con orgullo que Jaén dispone de un escalonamiento maravilloso junto a la falda del cerro de Santa Catalina y cada plano de la vista de la ciudad en la presencia, en primer término, de cualesquiera de los rincones apacibles que llamamos cantones, campillejos o poyos, se ofrecen unos enmarques y unas perspectivas que manifiestan un encanto singular" (Chamorro, 1987: 27).

El cronista de la Agrupación de Cofradías de Jaén, Ramón Guixá Tobar (1991), explicitaba los discursos castizo y andalusí de la cofradía de la Magdalena:

"La Magdalena de Jaén. El barrio más antiguo, morisco y serrano de la ciudad. También el más sencillo y esforzado; el más apasionado. La Hermandad de la Clemencia tiene la suerte inmensa de tener un barrio a su lado. Y no podía llamarse de otra forma: Clemencia de Cristo hacia su humilde barrio, que es pobre pero rico de espíritu; modesto pero distinguido; viejo pero bellísimo; excéntrico, y sin embargo, jaenero hasta la médula. Y eso lo saben los soldados romanos, muchos de cuyos componentes han nacido por estos pagos, y vienen marciales por la Plaza del Pato, junto al Palacio de Villardompardo, que alberga los baños árabes mejor conservados de España" (Guixá, 1991: 82).

En la poesía también se recoge este entronque andalusí:

"Cimientos de historia viva/donde la ciudad se asienta,/junto al agua silenciosa/el arcano y la leyenda.../Antigua Puerta de Martos./Barrio de la Magdalena./Barrio señero que esconde/en sus bien talladas piedras/los antiguos testimonios/de su abolengo y nobleza./Aquí el olivo creció/junto a la altiva palmera,/el clavel ensangrentado/junto al blancor de la adelfa,/y las suras alcoránicas/junto a voces evangélicas[...]y detenerse en la puerta/de la Iglesia Parroquial/del templo de la ″Malena″,/que quieren ver asomar/al Cristo de la Clemencia/entre góticos mensajes/y ladrillería mudéjar[...]" (Calvo, 1993: 11).

Hay evocaciones literarias del siguiente tenor:

"[...]es necesario situarnos dentro de la Ciudad: en el Xauen que es Jaén (cerro en cresta) majestuoso y bravío, más concretamente[...]en el antiguo barrio árabe de la Magdalena, zona urbana de estrechas y por su origen morisco, de caprichosas por alineadas callejas, con viviendas apretujadas e históricos rincones del Jaén medieval, en el barrrio como recostado suavemente a los pies del Cerro de Santa Catalina y como coronando los campos de olivares que circundan la capital; un barrio no sólo bonito, sino bello [sic], que parece cosido por las cretas rocosas de los cerros de Jaén y cogido por las manos por las murallas antiguas de la Ciudad[...]" (Galián, 1997: 9).

Y nuevamente, en un poema, se religa la cofradía con el pasado andalusí:

"[...]por las retorcidas calles/de aquel barrio de leyendas/y de morisma,

que llaman,/en Jaén, ″La Magdalena″...[...]" (Vilaplana, 1997: 19).

Las fotografías, en consecuencia, se hacen eco de ese discurso castizo-andalusí, y los escritores, en un bucle, se *inspiran* en los testimonios fotográficos, dando como resultado una perfecta simbiosis entre dos discursos. el de la imagen y el del texto, que interactúan y se retroalimentan.

**Notas**

1.- Joaquín Rodríguez Mateos (1997) e Isidoro Moreno (1999a, 1999b) establecen una distinción entre cofradías *de barrio* y *de centro*, en relación con Sevilla capital, pero yo considero que todas las consideraciones que ambos realizan para identificar ambos bloques no son en modo alguno aplicables a Jaén, por lo que sólo he tomado alguno de sus planteamientos para referirme a la jaenera cofradía de la Magdalena.

### 3.15.b. La Vera Cruz o la cofradía *de los civiles*

La cofradía de la Vera Cruz, también conocida hasta la Guerra Civil como de las Siete Escuadras, fundada en 1541, sufrirá una enorme transformación, casi una metamorfosis, a raíz de 1939, y ello porque la mayoría de su patrimonio, tanto en el plano escultórico como procesional, fue destruido en 1936. La cofradía ha de rehacerse, y su antiguo sentido gremial, mantenido hasta los años treinta, desaparece, manifestándose la renovación de la cofradía en las nuevas imágenes, estrenadas en la década de 1940. La rápida vinculación de la Vera Cruz con el régimen franquista se explicita ya en 1941, al procesionar

una efigie del Cristo de Medinacelli alumbrando junto a ella *excautivos*, así como una centuria juvenil de FET de las JONS con su banda de cornetas y tambores. Pero la identificación de la Vera Cruz con la *gente de orden*, vendrá gracias al *maridaje* con la Guardia Civil desde 1943, pues:

"[...]uno de los acontecimientos más importantes y decisivos para la cofradía, fue el nombrar hermano mayor de la Santísima Virgen de los Dolores al benemérito Cuerpo de la Guardia Civil de toda España, acierto que había de dar esplendor y prosperidad desconocidos hasta entonces[...]Contribuyó a este nombramiento el celo y la devoción del teniente coronel, primer jefe de la 205 Comandancia Rural de la Guardia Civil, don Luis Marzal Albarrán" (Ortega, 1968: 89-90).

En 1943, la imagen del Cristo de Medinacelli es sustituida por una escultura de taller valenciano de Jesús Preso, siguiendo ligada a ella los *excautivos*, rindiendo homenaje a los *Caídos por Dios y por España* como ya vimos anteriormente en un documento fontal [H9].

Al año siguiente, 1944, durante la novena a las imágenes titulares de la Vera Cruz, algunos de los cultos "se aplicaron a intención del director general de Seguridad" y también "del teniente coronel de la Guardia Civil, señor Marzal" (Ortega, 1968: 90). En otros actos cultuales asistirá una representación de guardias civiles, y se ofrecerá a la Virgen de los Dolores "un riquísimo manto de terciopelo azul marino bordado en oro[...]manto que figuraba en las gradas del presbiterio, sostenido por ocho capitanes de la Guardia Civil", y dicha ofrenda la realizó "el teniente coronel Marzal en nombre del director general de la Guardia Civil, don Camilo Alonso Vega" (Ortega, 1968: 91). Además, ese mismo año, la cofradía

editó un folleto, a la manera de "libro-recuerdo-homenaje" dedicado a la Guardia Civil y a su director general en agradecimiento al manto regalado a la Dolorosa. Y en 1945 participó en la procesión la banda de música de la Guardia Civil, "compuesta por sesenta profesores que causó enorme entusiasmo y admiración" (Ortega, 1968: 91), dando comienzo a lo que se convertiría en costumbre, ya que la asistencia de esta banda de música sería un acontecimiento esperado en los círculos cofradieros jaeneros.

En 1947, al pasar la procesión delante del cuartel de la Guardia Civil, el paso de palio de la Virgen de los Dolores giró para que la imagen mirara de frente al edificio, procediendo la banda de música de guardias civiles, que iba tocando detrás del trono, a interpretar el himno nacional, continuándose este acto religioso-patriótico-militar en años posteriores, como muestra un documento fontal [H30], perteneciente a 1955, en el cual, el ya general Marzal, sosteniendo la vara-distintivo de la cofradía de la Vera Cruz, saluda militarmente mirando al paso de palio de la Virgen de los Dolores, que ha girado para situarse mirando de frente a la Casa Cuartel. Del trono de la Dolorosa sólo se ve un trozo de los candelabros, y los demás guardias civiles permanecen cuadrados y llevándose la mano a la frente, ya que se está tocando el himno nacional. Nazarenos y público están quietos, presenciando la escena, y dentro del cuartel, coronando una de las puertas, está colocado un cartel en el que, realizando una restitución, se lee: "¡Capitán Cortés. Presente! 2-5-937", estando pintada la cruz laureada de San Fernando. Este cartel recuerda la *gesta heroica* de los guardias civiles durante el asedio al santuario de la Virgen de la Cabeza en la localidad jaenera de Andújar, durante la Guerra Civil, elevando el régimen franquista al capitán de la Guardia Civil, Santiago Cortés, a la categoría de *héroe de la causa nacional*, equiparándolo, en ámbitos jiennense adictos al régimen, a Moscardó en la defensa del alcázar toledano, pues el capitán Cortés, liderando unos 400 guardias civiles y algunos paisanos, que junto con sus

familias se concentraron en el santuario mariano de la Virgen de la Cabeza en julio de 1936, resistieron y "defendieron su posición durante cerca de nueve meses, hasta sucumbir, por inferioridad numérica y falta de eficaz apoyo exterior, el 1 de mayo de 1937" (Artillo, 1982: 512). Así, toda esta pléyade de elementos condensados en el documento fontal fotográfico [H30], explican las estrechas relaciones entre el ideario del régimen franquista y el nacionalcatolicismo en su vertiente cofradiera.

En 1948, la cofradía celebra un triduo, y al término del acto litúrgico, en la calle, se montaron arcos triunfales de arquitectura efímera y hubo un desfile de la Guardia Civil, presidido por su director general, general Alonso Vega. Igualmente, en 1948 es nombrado Gobernador Honorario de la Vera Cruz Francisco Franco, con lo que la cofradía anuda aún más sus vinculaciones con el régimen, acentuándose estas relaciones con el *martirologio franquista* en 1949, al regalar la Junta de Gobierno -como ya hice referencia con anterioridad- la imagen del Cristo hasta entonces procesionada, a la parroquia de Valdepeñas de Jaén, iglesia en la que fue "bautizado el capitán Cortés, héroe del santuario de Nuestra Señora de la Cabeza" (Ortega, 1968: 94).

Pero sería en la década de 1950 cuando el patronazgo de la Guardia Civil sobre la cofradía diera sus mejores frutos materiales, merced a las generosas aportaciones económicas del Instituto Armado, que sufragará fastuosos elementos patrimoniales, como un trono estofado con pan de oro para el Cristo de la Vera Cruz, así como un paso de palio para la Virgen de los Dolores de plata de ley. La Junta de Gobierno respondería a tan copiosa ayuda pecuniaria creando unas becas de estudios para hijos de guardias civiles y un patronato docente para los mismos. En definitiva, la cofradía se beneficiará del patronazgo de la Guardia Civil al ver cómo su patrimonio, no sólo renacía como un ave fénix tras 1939, sino

que éste era de una calidad infinitamente superior en relación al antiguo. Pero además de crear un lujoso patrimonio, la cofradía establecerá unas magníficas relaciones con la elite del régimen, y la Guardia Civil, a cambio, obtendrá la sanción religiosa a través de esta cofradía, conformándose una suntuosa procesión, *la de los civiles,* que despertará admiración entre los espectadores que acudan a ver los cortejos pasionistas de Semana Santa. Hay, por consiguiente, un buen número de documentos fontales visuales que demuestran los vínculos entre la Guardia Civil y *su* cofradía de la Vera Cruz a partir de 1939 [H2, H5, H8, H9, H11, H12, H13, H15, H16, H17, H25, H28, H29, H30, H38].

Esta especial relación entre la cofradía y la Guardia Civil se patentiza en el documento fontal [H16], en el cual, momentos antes de iniciarse la procesión, dentro de la iglesia de San Ildefonso, delante de uno de los tronos -se ve un centro de flores del exorno-, el gobernador de la Vera Cruz, Ángel Muñoz Maldonado, con la túnica nazarena, hace entrega de una placa a una camarera -vestida de mantilla-, en presencia de varios oficiales y de un general de la Guardia Civil.

### 3.15.c. El Silencio y el ascetismo castellano

En 1955 se funda la cofradía del Cristo de la Humildad, popularmente conocida como del Silencio, porque en las reglas estatutarias, se establecía que la estación penitencial había de desarrollarse en un completo silencio. En los estatutos fundacionales, se establecía un *numerus clausus* de cofrades, siendo 250 el máximo permitido, mas se le vedaba la entrada a la mujer, porque sólo se admitían hombres, enmarcándose este planteamiento de la Semana Santa en las coordenadas mentales de otras ciudades de la

geografía andaluza, caracterizándose por una visión de las procesiones como un ámbito de masculinidad, estando prohibida la asistencia femenina no sólo en el cortejo pasionista, sino también en la nómina de cofrades. Esta inicial segregación de las mujeres en la cofradía estaba *legitimada* por posiciones conservatistas cofrades:

"Las reacciones de los cofrades más conservadores han divagado por las más variopintas consideraciones para justificar el mantenimiento de la desigualdad de derechos entre los géneros: del afianzamiento en el *dogma* de la tradición como argumento de defensa, a la pretendida objetivación de gustos estéticos" (Rodríguez Mateos, 1997: 156).

Será un grupo de hombres, procedentes algunos de ellos de Acción Católica, el que funde esta cofradía, buscando cobijo en las prácticas piadosas que pretendían la búsqueda de una pureza espiritual desechando la pompa y el *lujo superfluo* de las procesiones andaluzas al uso, por lo que hay que contextualizar la creación de la cofradía en una etapa previa al Concilio Vaticano II, y en uno de los grupos laicos puntales del primer nacionalcatolicismo como fue Acción Católica, muy fomentada en Jaén durante el episcopado de de Félix Romero Mengíbar (1954-1970). La cofradía del Silencio nace como contestación a un modo de entender la Semana Santa: el esplendor barroco andaluz, y se reafirma en unas manifestaciones de religiosidad popular más ascéticas y espartanas, más castellanas en resumidas cuentas. La procesión beberá de las fuentes procesionistas de Castilla, eliminando en este cortejo pasionista: bandas de música, mujeres vestidas de mantilla -y de nazareno-, enseres vistosos, cirios, escolta militar en los tronos, deslumbrantes exornos florales, etc. El rigorismo pietista de raigambre monástica inundará la procesión, adoptando como traje de nazareno una túnica de estameña marrón, llevando el caperuz sin el soporte cónico del capirote, distinguiéndose en este particular del resto de cofradías

jiennenses. El escudo de la cofradía será la cruz de Santiago, otorgándole de este modo a los nazarenos una consideración de peregrinos/monjes franciscanos.

Los integrantes de Acción Católica fomentarán entre ellos, en los años cuarenta y cincuenta, un *espíritu peregrinante*, realizando una peregrinación a Compostela en 1948, y surgiendo, en la década de 1950 los *Cursillos de Cristiandad* como forma vivencial de exigir una "conversión y compromiso derivada del *"*descubrimiento*"* de Cristo como hermano con el que se llega a establecer una relación de amistad personal a través de la oración y conocimiento del evangelio" (López-Fe, 2002: 103). Y este espíritu pietista, promovido desde los cursillos para cristianos, es el que cristaliza en el *discurso procesional* de la cofradía del Silencio, al rechazar de plano la *bambolla y folklore* de las demás procesiones y decantarse por un *discurso cristológico* de gran severidad formal, razón que explica la ausencia de imágenes de la Virgen o de santos en el cortejo penitencial.

Al crearse esta cofradía por algunos de los miembros activos de Acción Católica, y al estar, por consecuente, estos cristianos de base-cofrades de sacristía en una estrecha y permanente relación con la doctrina ortodoxa emanada de las jerarquías católicas, el espíritu fundacional se trasvasa a la procesión, de un rigorismo extremado, que pretende hacerse eco de *la interpretación dogmática del hecho religioso que realiza la Iglesia oficial, que fomentará este tipo particular de manifestación externa de la religiosidad popular como forma de atracción del pueblo* (Escalera, 1989: 461).

La fundación de la cofradía en 1955 ha de insertarse en el empuje que desde su nombramiento como obispo de Jaén en enero de 1954, el prelado Félix Romero Mengíbar le había imprimido a la Acción Católica de la ciudad y provincia: "con su autoridad y apoyo

decidido potenció al máximo el apostolado seglar, a través principalmente de la *Acción Católica* y *Cursillos de Cristiandad*, instrumentos de alta eficacia pastoral" (Caballero, 1995: 30).

Los nazarenos portarán humildes farolillos, y desde 1958 irán enlazados por una cuerda -y después por una cadena-, que partirá del trono del Cristo, para impedir la salida de cualquier penitente del cortejo pasionario. Este rigor ascético-castellano y esta ausencia de mantillas se observa en dos documentos fontales [D1, D2].

En el corpus documental sólo aparecen dos fotografías, y he de aclarar que ha sido deliberado por mi parte y no porque no existan más instantáneas, pues todos los documentos visuales son del mismo tenor, y hubiera sido una reiteración, unas variaciones sobre el mismo tema, el haber acumulado fotografías de esta cofradía. Por consiguiente, los dos documentos fontales visuales explicitan a la perfección el discurso histórico mantenido.

### 3.15.d. La Borriquilla y el nacionalcatolicismo

En 1949, un sector de cofrades falangistas integrantes del Frente de Juventudes, promueven la creación de una cofradía dedicada a la Entrada de Jesús en Jerusalén, denominada a nivel popular como la Borriquilla o la Mulica. La primera imagen, de cartón piedra, de Jesús a lomos de la pollinica, procesionará en 1950, teniendo a su alrededor algunas efigies de niños [A5, A7, A9, A10, A12, A14], acentuando el carácter infantil y juvenil de la nueva cofradía. En 1961, como ya cité anteriormente, la efigie de Jesús montando en un pollino es sustituida por otra, pero se mantuvieron las imágenes de los

pequeños [A13, A19, A20, A22].

Este vínculo de la cofradía con los estratos más jóvenes se explicita en la procesión, al figurar en ella niños ataviados a la usanza hebrea [A13], vestidos de primera comunión [A4, A17, A21], con ropa de calle portando palmas [A15, A18] y nazarenitos [A2, A11, A17, A21], considerando esta procesión como una especie de *escuela cofradiera*, en la que se inician y reciben *su bautismo* de Semana Santa los niños, para, años después, continuar de penitentes en la misma procesión o nutrir las de otras cofradías.

Pero la característica realmente esencial y distintiva de la procesión de la mañana del Domingo de Ramos es la de ser la detentadora del nacionalcatolicismo de filiación falangista del régimen franquista. Este carácter identitario proviene de la masiva presencia de centurias del Frente de Juventudes escoltando el trono [A5, A9, A10, A13, A14, A19], desfilando con toda la parafernalia de guiones y banderines rojinegros, como ya vimos anteriormente [A8, A18, R2], o llevando palmas procesionando en dos filas delante de los nazarenitos [A1]. Con la creación en 1960 de la Organización Juvenil Española, OJE, sus jóvenes miembros tomarán el relevo del Frente de Juventudes [A15, A16, A22, R3, R4]. Pero además, uno de los promotores de la cofradía fue su primer capellán, Antonio López Cruz, al que ya se hizo referencia al tratar acerca de los rasgos identitarios de la cofradía de la Magdalena. López Cruz, amén de párroco de la iglesia de la Magdalena y capellán de la cofradía homónima, era capellán de la Prisión Provincial y del Frente de Juventudes, por lo que los activistas cofradieros encontraron en este sacerdote su principal apoyo para moverse por los entresijos de la burocracia episcopal y para afianzar relaciones con los jerarcas falangistas locales. La participación de este capellán queda reflejada en dos documentos fontales [A3, A7].

La fecha fundacional de la cofradía, 1949, es ilustrativa, ya que esconde una preocupación generalizada que existía en los mandos del Frente de Juventudes de toda España, puesto que había entre ellos una queja generalizada: los pocos jóvenes *encuadrados* en las filas del FJ, no contando esta organización con muchos *estudiantes afiliados entusiastas* para organizar las tareas que le eran propias. Con motivo de una remodelación ministerial en 1951, la cartera de educación recayó en Joaquín Ruiz Giménez, el cual imprimió algunos cambios en las estructuras académicas en pos de una *apertura del régimen* a través de la utilización de la *modernidad pedagógica*. El sistema educativo dependerá a partir de entonces de entidades político-administrativas cercanas a la facción falangista del régimen (Cruz Orozco, 2001: 44-45). El profesor José Ignacio Cruz, recogerá en *El yunque azul* (2001) las estrategias y discursos, elaborados por la Sección de Estudios Educativo-Juveniles, que condicionaron la acción del FJ en este periodo:

"A la masa juvenil no se les [sic] proporcionará formación política. Por lo menos tal como se entiende hasta hoy. Se les incitará a realizar unas formas de vida, de convivencia, a reaccionar y producirse con arreglo a un estilo político determinado, es decir se les dará formación política previamente digerida y transformada en modos de ser, de reaccionar, de pensar" (Cruz Orozco, 2001: 45).

Los *flechas* y *cadetes*, por tanto, además de participar en los campamentos, encontrarán en la procesión de la Borriquilla un medio idóneo de escenificar su ideario falangista, que impelía a formar unos hombres *mitad monjes mitad soldados*, desfilando las centurias como en una parada paramilitar triunfal, exteriorizando el matrimonio ideológico entre el Estado y la Iglesia. Aprovechando que en Andalucía las manifestaciones externas de

la religiosidad popular estaban tan expandidas y tenían un evidente arraigo, revitalizadas además con fines político-ideológicos tras la Guerra Civil, los dirigentes del Frente de Juventudes de Jaén entendieron que, la forma de incitar "a realizar unas formas de vida, de convivencia" y de "reaccionar y producirse con arreglo a un estilo político determinado" podrían enmarcarse en la creación de una cofradía, fundiendo en ella los elementos característicos del programa del nacionalcatolicismo falangista: la exaltación de la juventud, el amor a Cristo Rey y a la patria, los desfiles rituales con guiones falangistas *por el imperio hacia Dios*, así como la fusión entre Movimiento e Iglesia, vivificándose el espíritu de *cruzada* de los vencedores de la Guerra Civil [A1]. A partir de 1960, la Organización Juvenil Española, OJE, *descafeinará* la estética paramilitar falangista, abandonando los *victoriosos* desfiles de las centurias y las *banderas ondeando al viento*.

En la inicial época de esta cofradía, la dependencia del Frente de Juventudes se expresa en el hecho de que entre los primeros Gobernadores figuren los Delegados Provinciales de la organización juvenil falangista, perdurando esta situación hasta 1964 (López-Fe, 2002: 104).

En los documentos fontales aludidos se ejemplifica perfectamente la amalgama del ideario nacionalcatólico falangista, fusionados con la procesión de la Borriquilla: mañana primaveral y resplandeciente del Domingo de Ramos en la que la alegría invade a los católicos en general y a los cofrades en particular, Jesús triunfante entrando en Jerusalén como Cristo Rey, nazarenitos, niños de primera comunión, portadores de palmas y vestidos a la usanza hebrea que exaltan la infancia, lucimiento de la juventud falangista a través de sus uniformes y de sus desfiles, relectura de la historia en virtud de la *victoria de la cruzada de liberación* y, en suma, eclosión nacionalcatólica que cristaliza, pienso que

sintomáticamente, la letra de la canción *Juventud española*, una de las marchas-himnos del Frente de Juventudes: *Juventud española descendiente de Fernando y de Isabel* [los Reyes Católicos]*/ha nacido el imperio/de los yugos, de las flechas y la fe./Bajo el sol de justicia/que da luz, que nos alienta y da valor,/forjaremos la historia/poniendo en la Falange nuestro amor./Somos luz de amanecer/de la España que ha empezado a resurgir/y las flechas sembraremos de laurel/los caminos de nuestro porvenir[...]/decidida y con ardor la juventud/nacional-sindicalista imperial*.

### 3.15.e. Nuestro Padre Jesús y el populismo

A lo largo del trabajo se ha venido demostrando la fuerte implantación que la imagen de N. P. Jesús, y por ende su procesión, ha tenido en Jaén en los siglos XIX y XX, cifrándose en los documentos fontales visuales del XIX [I55, I99, I100, I101, I102] este potencial devocional, al controlar la cofradía todo el proceso fotográfico, democratizando entre los cofrades y devotos la posesión de la imagen fidedigna de la efigie del Nazareno, convirtiendo la popular talla en un icono popular doméstico, por la extensión de su posesión en las casas y por la facilidad de acceder a ello, gracias al *poco* dinero que costaba comprar una fotografía-icono.

En todos y cada uno de los documentos fontales que reflejan momentos procesionales de la cofradía de N. P. Jesús, se comprueba el baño de masas que acompaña al cortejo pasionista, desde su salida [I43] hasta su entrada en el templo [I60, I70, I96, I103, I110, I111, I118], de forma que en todos los tramos del itinerario urbano por el que discurre la procesión [I3, I6, I16, I36, I50, I62, I65, I67, I69, I71, I72, I79, I82, I85, I86, I87, I88, I89,

I90, I91, I95, I97, I105, I108, I113], se agolpa una muchedumbre para ver pasar los tronos, en especial el de la figura del Nazareno. Esta avalancha de espectadores, avala la popularidad en el nivel de la geografía local e incluso provincial con la que ha sido dispensada la imagen de N. P. Jesús, reflejada en los documentos fontales utilizados, pero que por supuesto remanece del s. XIX, como prueban las varias fotografías decimonónicas realizadas a la figura del Nazareno.

La dilatada devoción hacia N. P. Jesús se patentiza igualmente en el número elevado de gente que, vestida de calle, sin recubrirse con la túnica nazarena, sale de penitencia alumbrando, como ya se explicó anteriormente [I14, I25, I27, I28, I29, I30, I40, I42, I56, I82, I84, I97, R35], procesionando tanto hombres como mujeres, aunque es muy superior la presencia femenina a la masculina alumbrando, quizá por trasladar a la procesión la tradicional piedad eclesial, ya que uno de los roles de las mujeres era la asistencia a actos litúrgicos, frecuentando los templos en mayor proporción que los hombres. Además, en el cumplimiento de promesas detrás del trono de N. P. Jesús, el porcentaje de mujeres supera al de hombres [I16, I17, I19, I29, I32, I48], no dándose ningún caso de padres que lleven en brazos a su hijo caminando tras la efigie del Nazareno, como sí sucede con las madres [I16, I17, I19, I29], como unas *desgarradoras maternidades andantes*. En este campo de personas alumbrantes sin cubrirse con el traje de nazareno, la procesión de N. P. Jesús se llevará la palma en cuanto a la cantidad de participantes, manteniéndose esta práctica a lo largo del s. XX.

E igualmente, en lo concerniente al número de nazarenos, la procesión de N. P. Jesús será, con una diferencia abismal, la que más reúna, como se aprecia en documentos fontales en los que aparecen las dos filas de penitentes encapuchados [I3, I53, I57]. Y

respecto a los nazarenos que escenifican el cumplimiento de una promesa cargando con una cruz y/o arrastrando cadenas, solamente existirán en el cortejo procesionista de N. P. Jesús, caminando pausada y pesadamente detrás del trono del Nazareno [I16, I18, I19, I29, I32, I48, I81, I105], lo cual es otro de los factores que ayuda a explicar el hecho de que la imagen de N. P. Jesús sea la que más devoción acumule entre los jaeneros, porque esta modalidad de dura penitencia no existe en ninguna otra procesión.

El populismo de esta procesión también se hace presente a través de las ausencias, lo que no es indicativo de una paradoja, sino que la Junta de Gobierno, sabedora del arrastre, del tirón popular que tiene la imagen de N. P. Jesús, producto de una sedimentación devocional secular, no ha necesitado de incorporar al cortejo pasionista *gente extraña a la cofradía*, esto es, no ha invitado a autoridades civiles, militares, del Movimiento Nacional, religiosas, instituciones de todo signo, etc., etc., que *rellenaran* la procesión, que le diesen lustre a la cofradía, o que utilizaran los dirigentes cofradieros para explicitar públicamente sus buenas relaciones con las elites estamentales. Tan sólo, en un documento fontal de 1914 [I87] aparece un sacerdote: el capellán de la cofradía, que ocupa un lugar en la presidencia, delante del trono del Nazareno.

Otro rasgo de demostración del populismo se halla en la inexistencia de mantillas: no sólo no salen mujeres alumbrando vestidas de esta guisa, sino que, incluso las camareras, reniegan de esta vestimenta tan tradicional y ortodoxa, prefiriendo salir vestidas de calle, lo que, implícitamente, significa que los símbolos de la burguesía, como puede ser verbigracia el traje de mantilla, son relegados, optando por un vestido *normal* [I58, I59, I66, I67, I68, I76, I117], echándose por la cabeza un velo negro, la pudorosa prenda utilizada habitualmente para entrar en las iglesias, lanzando un discurso igualatorio de las clases

sociales mediante el uso de la ropa que afecta a: nazarenos, camareras y gente que alumbra vestida de calle o que sale de promesa tras el Nazareno.

### 3.16. La Agrupación de Cofradías

Nada más terminar la Guerra Civil, las cofradías han de reorganizarse y hacer frente a la pérdida de su patrimonio, tanto en lo concerniente a imágenes quemadas como a enseres expoliados o igualmente destruidos. En el trienio 1944-46 se realizan tímidas tentativas asociacionistas por parte de dirigentes cofradieros, pero no van más allá de parvas recaudaciones económicas y de conatos de propaganda. Será en 1946 cuando, oficialmente, nazca la Agrupación de Cofradías de Jaén como órgano organizador de las procesiones, encargándose de coordinar el tránsito de los cortejos pasionistas por la ciudad, además de servir como foro de debate de todos los temas relacionados con la Semana Santa. La Agrupación de Cofradías, al no recibir en un principio subvenciones institucionales, recabará fondos organizando diversas actividades, como mesas petitorias, concursos radiofónicos y de escaparates, etc., y asimismo instituirá un pregón anual para exaltar literariamente la Semana Santa.

Pero centrándonos en el campo que nos atañe, el del estudio de las procesiones a través de los documentos fontales visuales, la Agrupación de Cofradías hay que contextualizarla en el nacionalcatolicismo del régimen de Franco, ya que en la postguerra civil, la sintonía entre el poder político y el eclesiástico era perfecta, sobre todo en los niveles episcopales, por lo que, el afán ordenancista para encauzar por la senda de la ortodoxia las manifestaciones externas de la religiosidad popular, tiene su refrendo en dicha Agrupación de Cofradías, porque este órgano tendría un capellán, un director espiritual impuesto por el

Obispado, siendo la correa transmisora de la normativa episcopal tendente a controlar férreamente las cofradías, tanto en su vida interna como en su reflejo externo: los desfiles procesionistas.

Mas a partir de 1946, las procesiones sufren una evolución radical, que habría de calificar como una suplantación de su sentido primigenio, alterándose sustancialmente su finalidad. Desde el s. XVI, la meta de las procesiones pasionistas jaeneras fue la de penetrar en la catedral para venerar el Santo Rostro, expuesto fuera de su capilla/relicario en tales ocasiones, revistiéndose el ceremonial de una fastuosa pompa por parte del Cabildo catedralicio. Y el giro de ciento ochenta grados que experimentan las procesiones se manifiesta en que, en virtud de lo dispuesto por la Agrupación de Cofradías, se reestructura el itinerario pasionario, de suerte que se establece un *itinerario* o *carrera oficial*, a la sazón la calle Bernabé Soriano, conocida popularmente con el secular nombre de la Carrera, estando obligados los cortejos pasionales a discurrir por ese tramo urbano, pasando delante de una *tribuna oficial* [R60] montada por la Agrupación de Cofradías, sentándose en ese escenario/otero privilegiado los dirigentes de la Agrupación, autoridades de todo signo y algunos invitados por decisión directa de los integrantes de dicha Agrupación de Cofradías, por lo que, como se analizará más adelante, se abandona la costumbre de hacer estación de penitencia en la catedral para venerar el Santo Rostro, puesto que el sentido final de las procesiones, tanto implícito como explícito, es el de pasar delante de una tribuna a un horario prefijado, explicitándose así la sumisión de una manifestación de religiosidad popular a unos dirigentes cofradieros y a unas fuerzas vivas sociales, que actúan como si pasaran revista a un desfile procesional, siendo esto el trasunto de la militarización de una España que vivía bajo la implacable férula del nacionalcatolicismo.

### 3.16.a. La tribuna oficial

Al instituirse la Agrupación de Cofradías como una especie de brazo de la ortodoxia católica en cuya cúspide se sitúa el Obispo, y al encuadrarse este organismo en el periodo del nacionalcatolicismo en el cual vivían una luna de miel el poder político y la jerarquía eclesial, se reglamenta que las procesiones han de pasar obligatoriamente por una carrera oficial, la calle Bernabé Soriano, levantándose al final de esta vía urbana, junto al Palacio Provincial, la tribuna oficial del órgano cofradiero. El emplazamiento de esta atalaya presidencial no es casual, pues al situarse lindando con el Palacio Provincial, sede de la Diputación, se realiza una clara lectura de poder: los que toman asiento en la tribuna de la Agrupación son gente importante, la elite del mundo cofradiero y de la sociedad jaenera, pues comparten vecindad en un mismo espacio honorífico jerarcas del Movimiento, militares, autoridades civiles, representantes de instituciones, miembros de la burguesía media, religiosos con cargos eclesiásticos importantes, dirigentes cofradieros y sus familias, así como un número no despreciable de amigos y allegados de los directivos cofradieros, generándose un sitial de privilegio, la tribuna, cuyo mero sentarse en ella ofrece al resto del pueblo le lectura de que se es *alguien* en la ciudad, de que se es importante, estableciéndose un exclusivismo de corte clasista que arraigará en el imaginario de la sociedad jaenera, pues se establecerá la paradoja de llamar peyorativamente *figurones* a los que se sientan en la tribuna, pero muchos jiennenses desearán fervientemente poder sentarse en la tribuna.

La tribuna, en los primeros años de funcionamiento de la Agrupación de Cofradías, se construirá de obra, siendo demolida al término de la Semana Santa [R60], por lo que, para evitar el engorro de tener todos los años que reconstruir la tribuna de arquitectura

efímera, se procedió a levantar una tribuna que se desmontaba tras el Domingo de Resurrección, guardándose en los almacenes del órgano cofradiero. En ella se sentaban sacerdotes [P39, R41], el Obispo de la diócesis [P39], autoridades civiles, sobremanera gobernador civil [P34] alcalde y concejales [P34, R5], así como los integrantes de las Juntas de Gobierno de todas las cofradías de la ciudad [P34, P44, R1, R5, R41, R57, R59], demostrando ante la población que ellos tenían en sus manos *el timón de la nave cofradiera*, ya que se sentaban en las primeras filas de asientos, y por supuesto, los familiares y allegados de los directivos cofradieros [P34, P39, P44, R1, R41, R57, R59], y mantillas, escenificando su estatus de clase pudiente [R59]. Y también, tomarán asiento los máximos dirigentes de las cofradías vestidos de nazareno, fundamentalmente el Hermano Mayor y Vicehermano Mayor, también denominados Gobernador o Subgobernador, ya que, para plasmar visualmente su cargo, tenían el privilegio de abandonar el cortejo pasionista, subir a la tribuna, desembarazarse del caperuz y con la cara descubierta, para ser reconocidos por todo el mundo, poder contemplar, plácida y orgullosamente, el discurrir de *su* procesión, recibiendo las noragüenas y parabienes de la elite que se sentaba en la tribuna [P34, P44, R1, R5, R41].

### 3.17. Los soldados romanos

Los soldados romanos, o romanos a secas, como se les ha venido conociendo en la Semana Santa de Jaén desde las postrimerías del s. XIX, son uno de los elementos más característicos de las procesiones pasionistas, y el estudio de esta Congregación o Agrupación a través del corpus documental fotográfico, permite apreciar los cambios experimentados en cuanto a indumentaria, y formas de desfilar, así como considerar su especial vinculación con determinadas cofradías. La historia de las mentalidades de las cofradías jiennenses quedaría

manca si faltaran los romanos, pues éstos han conformado un apéndice voluble, como las cofradías, a los vaivenes sociopolíticos y los influjos, no solamente provenientes de Sevilla, sino también del cine.

### 3.17.a. La Congregación y la Escuadra de soldados romanos. Retratos fotográficos en los siglos XIX y XX

En los s. XVII y XVII la terminología usada para referirse a la tropa de soldados romanos era la de *armados*, prevaleciendo hasta fines del diecinueve. La participación de los armados en la cofradía de N. P. Jesús chocaba frontalmente, ya a principios del centón decimonónico, con la esencia penitencial cofradiera, acordando la Junta de Gobierno suprimir esta asistencia al cortejo pasionario:

"*El Gobernador hizo presente a la Cofradía parecía regular se tratase de quitar la asistencia de los Armados en la procesión, pues además de no ser esta precisa para cosa alguna, se había experimentado en los años anteriores querer atribuirse un derecho suficiente para haber causado una conmoción y alboroto entre aquellos y los indibiduos de la Cofradía, y que concurriendo además la poca reberencia que se ha advertido por* ***los trajes indecentes e irrisibles con que ban bestidos****, esperaba dicho Sr. Gobernador que para precaber todo esto se acordase por la Cofradía lo que estimase por más justo y arreglado; y oyda dicha propuesta unáninemente fue acordado se quitase la asistencia de dichos armados tanto por este año como para en los subcesivos*" (L. A. C. N. P. J. N. de 8 de febrero de 1807. Las negritas son mías).

La indumentaria de los armados debía ser tan del disgusto de los cofrades y de la población en general, que en 1833 la directiva de la cofradía del Nazareno vuelve a arremeter contra ellos prohibiendo su salida para los restos "*a no ser que se presenten con ropajes adecuados, no indecentes ni irrisorios como al respecto*", pues en la procesión de 1832 tuvo que intervenir el Corregidor para zanjar un altercado del orden, imponiendo multas a varios padres cuyos hijos, al pasar los armados, les tiraban piedras al tiempo que gritaban "*¡al pajar los armaos. Los armaos al piloncho!*" (L. A. C. N. P. J. N. de 17 de febrero de 1833).

Habría que esperar a la última década del s. XIX para que los romanos -ya no se les denomina armados- planteasen, con ciertas garantía de éxito, su vuelta a la procesión de N. P. Jesús, porque renovaron su vestuario, tan durísimamente criticado décadas atrás, ya que se ofrecen a salir en el cortejo del Viernes Santo "*varios jóvenes vestidos a la usanza de soldados romanos*" (L. A. C. N. P. J. N. de 30 de marzo de 1890), y en la Junta General del mes siguiente se lee una instancia firmada por más de 130 cofrades que apoyan el retorno de los soldados romanos a la procesión, logrando estos peticionarios un golpe de efecto al presentar en mitad de la reunión a dos muchachos uniformados de romanos para que los cofrades los viesen y juzgasen las vestiduras. Esta habilidad al plantear tan delicada cuestión -por tan nefasto recuerdo-, logra la aprobación de la Junta General, acordándose que salga la Congregación de romanos formada por el cofrade Tomás Cobo Renedo "*este año y los venideros*", haciendo automáticamente cofrades al resto de hombres que componían la agrupación romana si no lo eran ya (L. A. C. N. P. J. N. de 2 de abril de 1890). Aquel año de 1890 los romanos irían detrás del *carro triunfal* de N. P. Jesús. Entre los romanos figurará Jaime Roselló Talón, organizador de una Sección de Caballería y que se hará retratar en un estudio fotográfico vestido de romano, como se verá más adelante. Esta "vistosísima y

lujosa" Congregación de romanos tendrá como cometido, además de escoltar al Nazareno en procesión, "visitar en corporación los sagrarios en la tarde del jueves santo y efectuar guardia de honor ante los monumentos de ciertas iglesias" (Pérez Ortega, 1996: 395).

El cofrade de N. P. Jesús Tomás Cobo Renedo, impulsor de los soldados romanos, será un miembro de la burguesía comercial jiennense, pues fue comisionista y agente comercial y además tenía un lucrativo negocio de pompas fúnebres, siendo un hombre de variadas inquietudes culturales y lúdicas, pues en su haber se cuentan la organización de: comparsas y rondallas para el carnaval y compañías de teatro y de zarzuela (López Pérez, 1998: 99). Y en uno de sus viajes a Sevilla por asuntos profesionales, quedó deslumbrado por la brillantez de los *armaos de la Macarena*, los soldados romanos que acompañaban a una de las Vírgenes más populares sevillanas, "y al instante soñó con hacer algo similar en su Jaén" (López Pérez, 1998: 99), así como por los romanos que acompañaban a la cofradía del Santo Entierro, por lo que mandó a su hijo a Sevilla para que tomase notas y apuntes del vestuario de los fastuosos soldados romanos del Santo Entierro, estando prestos los uniformes de los romanos jiennenses de infantería para hacer su estreno el Viernes Santo de 1890, presentando a dos jóvenes uniformados a la romana en la Junta general de la cofradía de N. P. Jesús antes reseñada. Esta *inspiración* de los romanos jiennenses en los hispalenses del Santo Entierro, puede comprobrarse cotejando fotografías de ambas ciudades: [M4, M23, M36] para Jaén, y para Sevilla consultar Isidoro Moreno (1999a: 133).

La Congregación de soldados romanos, creada *"**con el único objeto de dar mayor esplendor y brillantez a las procesiones** que las cofradías citadas* [N. P. Jesús y Expiración] *verifican en el día de Viernes Santo en esta capital*[...]" (López Pérez, 1998: 101. Las negritas son mías), espumará en los diez últimos años del diecinueve, debiéndose esto a

que se aburguesa, se pliega a la estética y mentalidad propias de las clases medias, como confirma la nómina de los romanos que componían esta Congregación, unidos muchos de ellos entre sí por lazos de parentesco al refundador de los soldados romanos Tomás Cobo, e integrantes de la clase media en función de sus oficios (López Pérez, 1998: 101). Y esta adaptación de los romanos al concepto finisecular de Semana Santa, explica la rapidez de su triunfo en el orbe cofradiero de Jaén, ya que están diseñados desde la estética pequeñoburguesa y buscaban incrementar el boato procesionista, pues los cortejos pasionarios discurrirían y los romanos *desfilarían*, por un circuito urbano habitado por las clases medias y altas.

El orgullo de pertenencia a una asociación *de prestigio*, bien vista por los ciudadanos, le lleva a uno de sus componentes, Jaime Roselló Talón, a fotografiarse vestido de romano de caballería. Esta fotografía [M15], fechable en la segunda mitad de la última década del s. XIX, reporta una utilidad enorme para entender el alto concepto que los romanos tenían de su condición, pues estaban tan pagados de sí mismos, que incluso algunos se amortajaron vestidos a la romana. En todo el tracto temporal del s. XIX, no se ha localizado ni una sola placa fotográfica (Lara; Lara López, 2001) en la que una persona se hubiese hecho retratar por un operador profesional disfrazada, como efectivamente sí ocurrirá desde los primeros años del s. XX, fotografiándose los miembros de la burguesía disfrazados para participar en carnaval o en bailes. Por consiguiente, cuando Roselló Talón visita un estudio fotográfico pretende *inmortalizarse* de romano, motivo que le llena de satisfacción.

El análisis del documento fontal visual [M15] demuestra que el fotografiado, al adoptar una pose altiva, reposando una mano en una balaustrada de cartón piedra y llevando la otra a la empuñadura de la espada, está henchido de gozo, y no se toma a broma

el posado porque no sonríe, sino que sigue las pautas decimonónicas retratísticas de aparentar seriedad y un punto de adustez, pues lo que en el fondo quiere expresar Jaime Roselló es su estatus, su posición de cierto acomodo económico, su inclusión en las filas de la burguesía, razón por la que no está *disfrazado* sino *vestido* de romano, algo muy serio y en modo alguno un divertimento. Además, el casco estratégicamente colocado, el forillo pintado y el trozo de balaustrada quieren contextualizar la imagen en unos jardines palaciegos, lo cual refuerza la idea de la solemnidad que se pretende aparentar. La búsqueda de la frontalidad es una constante en los retratos fotográficos del diecinueve, al ser esta pose una asunción de los códigos narrativos pictóricos, que imponen que la persona figura de frente, mirando al espectador y siendo mirada por él. La frontalidad remarcará el estatus socioeconómico, que a fin de cuentas era lo pretendido por quienes acudían a los estudios de los fotógrafos profesionales. Ese documento fontal [M15], en su origen, fue un retrato destinado a contemplarse en el ámbito familiar, por lo que es una imagen captada de un momento que merece la pena recordar en la memoria de la familia Roselló, pues esa fotografía formaría parte de un álbum, el cual reforzaría la idea de una identidad que se construye y reconstruye a través de la continuidad y la memoria.

La explicitación visual de un determinado estatus, como queda patente en el análisis realizado en el documento fontal [M15], verifica el papel histórico de la fotografía, pues ya ha sido destacado cómo los fotografiados en estudios de operadores profesionales, anhelaban *salir* adoptando una pose característica de su posición social:

"La cámara, por supuesto, miente; o más exactamente, las fotografías no son instantáneas de la realidad sino que constituyen, como la pintura, artefactos culturales que transmiten signos codificados de manera complicada a ″lectores″ informados[...]Pero esta

reserva se aplica a algunas fotografías más que a otras. Las fotografías para las que se posa captan la manera como las personas quieren ser recordadas, relimpias y acicaladas con sus mejores ropas de domingo [*mutatis mutandis* el traje de soldado romano]" (Porter, 1999: 263).

Las disensiones entre la Congregación de soldados romanos con la cofradía de N. P. Jesús, motivadas por los *celos* de los romanos hacia los guardias civiles, que daban escolta a la imagen del Nazareno, exigiendo los romanos la exclusividad de acompañar el carro de dicha efigie (L. A. C. N. P. J. N. de 24 de febrero de 1904), motivarán que en 1904 y el seno mismo de la cofradía, surja la idea de contrarrestar a la Congregación romana fundando otros romanos menos exigentes, por lo que en 1905 se crea una nueva agrupación romana, la Escuadra de soldados romanos, capitaneándola Cristóbal Molina, cofrade de N. P. Jesús, con la idea de desfilar en la procesión del Nazareno. Para que la directiva de la cofradía del Nazareno diese el visto bueno a esta otra Escuadra romana, Cristóbal Molina enseñó una fotografía para explicar gráficamente cómo era el uniforme de sus gentes -catorce hombres- (L. A. C. N. P. J. N. de 26 de marzo de 1905). Esto supone utilizar la fotografía con fines propagandísticos, aunque fueran de cortos vuelos, logrando que la Junta de Gobierno aceptara la participación de la Escuadra de romanos, imitando un lustro después su ejemplo los directivos de la cofradía de la Expiración, desfilando esta Escuadra tras el Cristo de la Expiración en 1910.

La poco numerosa Escuadra de soldados romanos no superó los catorce individuos: un portaestandarte, un abanderado, un capitán, un par de tambores, cuatro cornetas y cuatro alabarderos, contándose entre ellos un niño que tocaba el cornetín (Ortega, 1988a: 76). El atrabiliario uniforme motivó que rápidamente estos romanos fueran apodados

*los de las latas* [M27], por la cantidad de hojalata que llevaban encima: cascos, alabardas cortas, muñequeras y rodelas. Pero también se les conoció despectivamente como *los zorzales*, aludiendo a que algunos de ellos se dedicaban, en época de recolección de aceituna, a hurtar los frutos del olivo (López Pérez, 1998: 113), y el zorzal es un ave migratoria que se suele alimentar en tierras jaeneras de aceitunas. Estos romanos-*zorzales* eran "ladrones profesionales de aceituna, muy controlados por la Guardia Civil" (Ortega, 1988a: 75), perdurando con altibajos esta Escuadra, aproximadamente, hasta 1930.

En consecuencia, en Jaén, durante veinticinco años, coexistieron dos agrupaciones de soldados romanos, la Congregación y la Escuadra, manteniendo los primeros un *estatus sociocofradiero* superior por razones de clase: los romanos de la Congregación procedían de la clase media, mientras que los de la Escuadra provendrán de las clases populares. Y esta diferenciación influirá enormemente en los operadores fotográficos, pues al pertenecer todos estos *amateurs* a los estratos medios, despreciarán a los *zorzales-romanos de las latas* y optarán por fotografiar en mayor medida a los soldados romanos de la Congregación, cuyo *estatus quo* se ve reforzado al tomar nuevos bríos, en la primera mitad de la primera década del veinte, la Sección de Caballería, capitaneada por el fotógrafo aficionado Jaime Roselló Cañada, hijo de Roselló Talón [M15], el alma mater de la Sección de Caballería decimonónica. Los romanos-*zorzales* aparecen en un solo documento fontal [M27], siendo sólo [M27] referido exclusivamente a ellos, y las fotografías tiradas expresamente a la Congregación son [M1, M3, M4, M23, M36, M38], referidos todos los documentos fontales a las tres primeras décadas del s. XX. Los documentos anteriores los considero como una especialidad de retratos, pues los operadoradores en cuestión, en un acto volitivo, declinaron fotografiar una imagen o un grupo de nazarenos cercanos a un trono procesional, decidiendo que en el encuadre aparecieran sólo romanos, lo cual supone una

excepción a la tónica dominante de las instantáneas tomadas hasta la Guerra Civil -y aun después-, en las que las imágenes religiosas capitalizan la atención de los operadores.

Igualmente en los treinta primeros años del siglo veinte, tiempo en el que conviven ambas agrupaciones romanas, aprovechando la proximidad a tronos procesionistas, aparecen romanos *de las latas* en los documentos [G31, H7, L1, L2, L3], y de la Congregación en [E1, G19, G59, G60, G86, H4, I60, I86, I90, I96, I115]. El que en el corpus documental haya mayoría de fotografías de los romanos de la Congregación, se explica por el hecho de que las cofradías preferían contratar a los *romanos de las clases medias* en lugar de los *romanos de las clases populares* [M27], tanto por la mejor uniformidad de los primeros y por su condición socioeconómica, como por el mejor comportamiento de éstos en la procesión, *castigando* los operadores a los *romanos de las clases populares* a una *damnatio memoriae fotográfica*, pues no querrán que quede testimonio gráfico de ellos tras un incidente en pleno cortejo procesionista, al mostrar su enfado la Junta de Gobierno de la cofradía de N. P. Jesús debido a la actitud "*díscola y desobediente de los romanos modernos*", que desairaron varias veces al Gobernador durante la procesión con su "*conducta lebantisca y exigente*" (L. A. C. N. P. J. N. de 5 de abril de 1912).

Esta continuidad de la Congregación de los soldados romanos respecto de la fundada en 1890, explicitada por seguir controlada por las capas medias en el periodo monárquico de Alfonso XIII, se manifiesta por los capitanes de sus respectivas Secciones: la de Infantería y Caballería. El jefe de los romanos de a pie, desde mitad de la década de 1910, será Ramón Cobo Anguita (almacenista), familiar del fundador/reorganizador de la Congregación del s. XIX, trabajando asimismo en el negocio de la funeraria como hiciera su pariente; y el capitán de los romanos a caballo será Jaime Roselló Cañada, hijo de Roselló

Talón [M15], uno de los operadores aficionados más destacados del s. XX como quedó constatado en anteriores apartados de la Tesis, y uno de los fotógrafos que más placas tomaron de la Semana Santa de Jaén. Por ello, estas vinculaciones de Roselló Cañada con el círculo de *amateurs* jiennenses, sirvió de estímulo a algunos de estos operadores para tomar placas, empleando el plano medio y el primer plano, tanto de los romanos de infantería [M4, M23, M36] como de los de caballería [M1, M3, M4, M38, M39].

Las fotografías de romanos a caballo son especialmente interesantes [M39], pues se pueden conectar con la idea de *poder* que en la iconografía occidental han contenido los retratos ecuestres, y en virtud de *una elevada semiotización de la gestualidad que se caracteriza en cierta medida por su carácter anafórico* (Castiñeiras, 1998: 24), la imagen de un hombre a lomos de un caballo implica, desde la antigüedad clásica latina, transmite la sensación de dominio, de una detentación de superioridad. Los retratos ecuestres pictóricos o escultóricos de príncipes y reyes, cuyo modelo es la estatua del emperador Marco Aurelio, hemos de *leerlos* no como "imágenes ilusionistas de un individuo, con el aspecto que tenían en ese momento, sino como mero teatro, como la representación pública de una personalidad idealizada" (Burke, 2001: 87). Y al hilo de esta idea, los retratos fotográficos ecuestres de los romanos, operarían como un trasunto de la representación del poder religada con la retratística escultórica ecuestre, que arranca de Roma y alcanza hasta el s. XX. Y siguiendo con la fotografía, las instantáneas de desfiles militares en los que participen soldados montados a caballo, serán muy apatecibles por los operadores por la majestuosidad intrínserca, sirviendo como ejemplo las célebres placas de los alemanes desfilando por los Campos Elíseos en el París ocupado durante la Segunda Guerra Mundial.

En el documento visual [M38] el operador optó por un plano en el que tres

romanos apareciesen en línea, destacándose el que va en el centro portando el estandarte, que al tener un yelmo diferente de los otros dos, tanto en el modelo como en el plumero, indica que es el capitán de la Sección de Caballería, Jaime Roselló Cañada, el fotógrafo *amateur* que heredará el puesto de jefe de su padre, Roselló Talón, como ya conocemos. Por lo que la placa fue hecha por un *colega*, un compañero, un operador de la tertulia de aficionados a la que pertenecía Roselló. Por otra parte, el documento [M1] fechable en 1916, tiene un valor añadido, ya que se trata de la primera tarjeta postal comercializada de la Semana Santa de Jaén, y no aparece en la fotografía ninguna imagen procesional, ni siquiera un tramo de cortejo pasionista alguno, sino únicamente la Sección de Caballería de la Congregación de soldados romanos, lo que es indicativo de la importancia otorgada en la ciudad a *los romanos de la clase media*. Los romanos están desfilando por la calle Ramón y Cajal, muy cerca de la céntrica plaza de San Francisco, uno de los espacios públicos más importantes en Semana Santa, como se analizará más adelante. El público abarrota las aceras y en la fila delantera de ambos acerados, se sitúan los niños, para poder ver mejor la procesión, llegando algunos niños a ocupar el suelo adoquinado y a acercarse hasta tocar los equinos. El operador se colocó en mitad de la calle para conseguir un adecuado encuadre y una buena perspectiva.

Esta predilección por los operadores para fotografiar los romanos a caballo perdurará después de la Guerra Civil, llegando incluso hasta 1978, año en el que concluye la documentación incorporada al corpus de la Tesis [M12, M14, M19, M20, M28, M30, M37].

Respecto a los romanos de infantería, cuyos uniformes cambiarán varias veces a lo largo del s. XX, seguirán siendo un objetivo de primer orden para los operadores a partir de los años cuarenta, fotografiándolos desfilando en formación cerrada y buscando una amplia perspectiva procesionista [M5, M6, M7, M8, M10, M13, M16, M17, M18, M21,

M24, M26, M31, M32, M33, M34, M35], o tomando primeros planos [M2, M9, M11, M22, M25, M29].

Tanto para las fotografías de soldados romanos de caballería e infantería, que no solamente captan a éstos desfilando sino también ambientes de espectadores, contextos urbanos, etc., es aplicable, salvando las distancias, la reflexión de Roy Porter (1999) al hilo de las placas tomadas por los operadores ingleses del s. XIX:

"[...]a los fotógrafos victorianos les encantaba también tomar instantáneas ″documentales″ callejeras de carácter casual que captaban a la gente en sus movimientos y gestos cotidianos y, en consecuencia, registraban aspectos como el del lenguaje del cuerpo y el espacio social suministrando más información que cualquier texto impreso[...]**Curiosamente, las fotografías no están todavía muy explotadas como recurso histórico**" (Porter, 1999: 263. Las negritas son mías).

Según se desprende del corpus documental visual, los romanos han participado en las procesiones de N. P. Jesús [I16, I60, I86, I87, I90, I96, I103, I115, M18, M19, M39], Buena Muerte [E1, E13, E22, E25, M8, M33], Magdalena [M24], Expiración [G19, G31, G35, G41, G44, G52, G59, G60, G66, G68, G73, G74, G86, G89, M29], Vera Cruz [H4, H7, H18, H20, H21, M36], Santo Sepulcro [J1, J18, J24], Yacente [K11], Estudiantes [B4, B9], Silencio [D2] y Resucitado [L1, L2, L3, L9, L10, L11]. Esta implicación en variadas cofradías demuestra la mantenida popularidad de los romanos en Jaén.

### 3.17.b. El Cirineo

En el primer tercio del XIX la efigie de N. P. Jesús dispondrá de una barra de hierro forrada con una lámina de plata, rematada en forma de horquilla, que servía para aligerar el peso de la cruz que llevaba a hombros la imagen, evitando que la talla del Nazareno sufriera en exceso. Esta barra se denominaba *Cirineo*, según consta en las actas de la cofradía: "[...]*al mismo* [al platero jiennense Francisco González] *se han abonado por recomponer y limpiar el resplandor con la corona de plata al Señor, el* ***Cirineo*** *y las llaves cincuenta y cuatro reales*[...]" (L. A. C. N. P. J. N. de 31 de marzo de 1833. La negrita es mía). Por tanto, dicho *Cirineo* era de plata, considerándolo la directiva como un elemento más del ajuar de la imagen del Nazareno. Este *Cirineo* aparece en los documentos fontales [I99, I100].

La lujosa cruz de palosanto y remates de bronce sobredorado costeada y donada, en 1879, por la marquesa de Blanco Hermoso, al ser de una gran longitud, requirió la realización de un nuevo *Cirineo* que se adaptase mejor, por su grosor y altura, a las proporciones de la suntuosa cruz, de manera que "*el Cirineo antiquísimo se deshace para forrar con su plata*" la cruz de palosanto (L. A. C. N. P. J. N. de 4 de mayo de 1879). En el documento visual [I55], que data de 1885, no se refleja ese *Cirineo* metalífero, porque al fotografiarse la imagen de N. P. Jesús de frente, la barra queda ocultada, aunque tampoco aparece en [I80], fechable el año anterior, 1884, porque quizá quedara situado muy atrás este *Cirineo* argénteo en el que se apoyaba la cruz, y el no sacarlo en el encuadre otorgaría una mayor sensación de naturalismo a la imagen del Nazareno. Pero la incorporación procesional de esta nueva cruz motivó la ampliación del *carro triunfal* del Nazareno, construido en 1866, planteándose la Junta de Gobierno en 1889 la adquisición "*de un Cirineo de talla*" (L. A. C.

N. P. J. N. de 24 de marzo de 1889). Ante los intentos frustrados de la cofradía para sufragar mediante donativos el tallado de la efigie, la Congregación de soldados romanos, en 1890, el mismo año de su creación, actúa con rapidez y, buscando una integración acelerada en la procesión del Nazareno, así como consolidar su vinculación con la figura de N. P. Jesús, decide hacerse cargo de los costes de la elaboración de la escultura del Cirineo, por lo que los soldados romanos llegan a un acuerdo con un taller valenciano de imaginería. El hecho de escoger Valencia responde a los lazos de dependencia creados, en cuanto a encargos escultóricos procesionistas, entre Jaén y los focos artísticos de la ciudad levantina gracias a las gestiones de clérigos, como ya ha quedado manifestado con anterioridad en la Tesis; y abundando en esto, Jaime Roselló Talón, jefe de la sección de Caballería, era natal de Valencia. En febrero de 1892, la Congregación de soldados romanos efectúa la donación del Cirineo costeado a sus expensas (L. A. C. N. P. J. N. de 7 de febrero de 1892).

La imagen del Cirineo, cuyo montante ascendió a dos mil reales, fue tallada por Luis Montesinos, con la particularidad de que la cara de la efigie era un retrato del capitán de los soldados romanos, Tomás Cobo Renedo (López Arandia, 1998; López Pérez y otros, 2001: 96). Este acto de retratar al jefe, impulsor y dinamizador de la Congregación romana, es una preclara forma de explicitar la vinculación de los romanos con la efigie de N. P. Jesús, porque si a fin de cuentas los soldados romanos han sido los comitentes de una *obra de arte*, con ello logran la virtual adquisición de unos derechos cara a la Junta de Gobierno, a los cofrades y al pueblo en general: desfilar al lado de la escultura del Nazareno.

Esta *inspiración* y copiado directos de la realidad por parte del escultor, rebrota en los círculos artísticos a fines del XIX y se propala en todo el XX, pues el escultor ha de "inspirarse en la realidad para crear la forma y busca afanosamente rostros y actitudes

que coincidan con la idea preconcebida que tiene el personaje en cuestión, sea Pilato, un sanedrita, sayón o romano" (Villar, 1997: 37). Aunque normalmente sólo se circunscribe esta práctica en imágenes secundarias procesionistas, como es el caso del Cirineo(1). Los documentos fontales en los que aparece el Cirineo se refieren al momento procesional, citando a modo de ejemplo, en las dos primeras décadas del veinte [I2, I60, I69, I70, I79, I86, I87, I91, I96, I109, I110, I115, I118]. Según se desprende de la documentación visual, el Cirineo siempre procesionará en el trono de N. P. Jesús en el s. XX.

Ahora bien, tan asentados en las mentalidades de los cofrades estarán los códigos narrativos visuales del XIX, que se tardará un tiempo en asociar gráfica-devocionalmente el Cirineo a la efigie de N. P. Jesús, pues ya ha sido descrita en la Tesis el proceso mediante el cual influyen decisivamente los grabados del XVII, XVIII y XIX en las fotografías hechas al Nazareno en la segunda mitad del diecinueve, y en virtud de esta línea de continuidad en los códigos narrativos visuales, los devotos adquirirán, para llevarse a sus casas, fotografías-estampas-iconos de la efigie de N. P. Jesús en las que, como es lógico, no aparecía el Cirineo al no existir aún, mas cuando esta talla se incorpora al *carro triunfal* de N. P. Jesús en 1892, se requerirá un tiempo para que los cofrades y devotos se acostumbren a ver otra efigie subida al trono, justificándose esta afirmación en el documento fontal [I102], realizado en 1905. En ese documento visual se han seguido al pie de la letra los códigos narrativos visuales decimonónicos, sólo rotos audaz y excepcionalmente en el documento [I55], pues esa placa fue tomada en 1885 al término de la epidemia de cólera. Y el documento fontal [I102], aun perteneciendo al s. XX, se aferra a los cánones fotográficos del siglo anterior, explicándose esto porque se ha planteado la fotografía como una estampa-icono, disparando el operador la cámara antes o después de la procesión del Viernes Santo, al estar colocada la efigie en su *carro triunfal*, con las espigas de los labradores, una cinta con el

anagrana JHS y tres coronas florales como único exorno procesionista. Y el Cirineo no *sale* en la fotografía, ha sido cercenada su presencia, considerada en toda regla como una *intromisión* en el campo visual-devocional de N. P. Jesús.

Habrá que esperar un lustro, para que en 1910, dieciocho años después de estrenarse el Cirineo, se hiciera una fotografía, dispuesto el carro en el interior del templo de la Merced, en la que esta talla, junto a la de N. P. Jesús, estuviera pisando el montículo acorchado [I92]. ¿Por qué hubo que esperar casi dos décadas para que ambas imágenes compartieran espacio en una misma fotografía? Por dos motivos a mi entender, uno principal y otro secundario.

El motivo principal es, como ya he mencionado antes, la habituación de los cofrades y devotos de N. P. Jesús a contemplar al Cirineo detrás de la efigie del Nazareno, *aceptándose* ya, a la altura de 1910, que ambas esculturas aparecieran juntas gráficamente, conformando un binomio procesionista. Y el motivo secundario es que, Tomás Cobo Renedo, el capitán de los romanos que sirvió de modelo para el Cirineo, había cambiado físicamente mucho desde 1892 y además le restaban cinco años de vida (fallecería en 1915), con lo que, en la memoria colectiva de los jiennenses, se habría desintegrado casi totalmente la identificación del Cirineo con los rasgos físicos de una persona en concreto, y la visualización de la fotografía [I92] ya no chocaría, porque no se contemplaba a Tomás Cobo, a la sazón capitán de los romanos, detrás del Nazareno ayudándole a llevar la cruz, sino lisa y llanamente al Cirineo.

**Notas**

1.- Una temática interesante para corroborar el papel de fuente informadora de la fotografía, sería comparar algunas imágenes procesionales del s. XX con las fotografías de las personas que el tallista utilizó como modelos. Un estudio de este tipo que abarcara un ámbito autonómico, por ejemplo, ilustraría acerca de si los imagineros contemporáneos, a la hora de crear, se decantan por la pura idealización de facciones o beben en la realidad.

### 3.17.c. Evolución de los uniformes: de la inspiración sevillana al historicismo cinematográfico

El corpus documental fotográfico hace posible describir la indumentaria e impedimenta de los soldados romanos, pero para no caer en un estéril análisis descriptivo, pues agotaría en sí mismo cualquier atisbo de interés, se hace necesario contextualizar los diferentes uniformes en sus respectivas etapas históricas, desentrañando las influencias exógenas, esto es, provenientes de otras ciudades -Sevilla ante todo-, las aportaciones propias enmarcadas en el espíritu de la época y también la demoledora influencia del cine a la hora de diseñar uniformes.

Cuando en la década de 1890 se organiza la Sección de Caballería de la Congregación de soldados romanos, ésta fue capitaneada por Jaime Roselló Talón [M15], quien se fotografía orgullosamente vestido de romano de caballería. Este uniforme, sin apenas variantes, será el utilizado por los romanos montados a caballo durante buena parte del s. XX, hasta que se renueve el vestuario en el decenio de 1950 [M1, M3, M28, M30, M38]. Dicha vestimenta constaba de: capa anudada al cuello y hasta más arriba de las

rodillas, falda corta, medias, botas bajas, muñequeras y casco. El capitán llevaba sable [M15]. El casco del capitán [foto de Roselló, M38] es un modelo diferente del de los de más romanos [M38], y además estataba rematado con enhiestas plumas blancas, mientras que el de los soldados lo estaba con un lacio plumero (grisáceo a tenor de la documentación fotográfica). Ambos tipos de cascos disponían de celada y recordaban a los yelmos medievales, y asimismo a los cascos de los coraceros franceses del XIX o de otras unidades similares del Ejército español, demostrando que las fuentes de inspiración eran variopintas en estos uniformes.

Además, esta indumentaria quizá tuviera concomitancias formales con las vestiduras empleadas en las fiestas de moros y cristianos, con arraigo popular en varias localidades de la provincia de Jaén(1), pudiendo descansar esta hipótesis en el hecho de que Tomás Cobo Renedo, el fundador de la Congregación de soldados romanos, como ya he hecho constar antes, fue un afamado dinamizador de comparsas y rondallas carnavaleras, así como organizador de festivales de teatro y de funciones de zarzuela. El carnaval adquirió, en el Jaén de entresiglos, un auge inopinado, viviendo un momento dulce la estética orientalizante (Lara López, 2000), por lo que no es de extrañar en absoluto que los uniformes de los romanos sirviesen para participar en festejos carnavalescos o de otra índole, como queda consignado en las actas de la cofradía de N. P. Jesús, haciendo constar la Junta de Gobierno su más enérgica protesta al ver "*con mucho sentimiento*" que los romanos utilizasen sus trajes para ocasiones diferentes de las procesiones (L. A. C. N. P. J. N. de 2 de noviembre de 1890). ¿Sería alguna parodia con motivo del Día de los Difuntos?

Respecto a los uniformes de los romanos de infantería, el débito formal hacia los soldados de la cofradía sevillana del Santo Entierro es algo decisorio, como ya se ha

citado anteriormente. Los mílites de la Congregación romana, a lo largo de varias décadas del XX, concretamente hasta finalizar el decenio de 1950, desfilarán, salvo con puntuales retoques, con los ropajes diseñados en 1890. Estos *romanos de las clases medias*, en la cabeza llevaban una especie de peluca fabricada con tirabuzones de un negro zahíno; los yelmos, al igual que los de los *romanos de las latas*, se basaban en los de los coraceros, pues tenían celada y carrilleras y unos estaban coronados por airosas plumas, así como otros por por plumeros; vestían una túnica blanca de manga larga cuya parte inferior estaba adornada con franjas paralelas de color morado, aunque la túnica de algunos tenía un estampado de flores; tenían guantes blancos, lucían medias y calzaban botas bajas; alrededor llevaban liado un mantolín de raso, liso en algunos casos y con dibujos en otros y con dos borlas doradas en las puntas; un soldado portaba la bandera de la Congregación y otro un estandarte con las siglas SPQR, que le daban una nota histórica. Estos uniformes aparecen en los documentos [M4, M23, M36], cambiando algunos elementos, como algún adorno del manto y el casco a partir de los años cuarenta [M7, M11, M21, M24, M26, M29, M33, M35]. Como armas empuñarán espadas y lanzas.

La Escuadra de soldados romanos fundada en 1905, conocidos popularmente como *los zorzales*, o *los romanos de las latas*, y a los que hemos calificado como *los romanos de las clases populares* [M27], siguen el rebufo uniformístico de sus predecesores, los decimonónicos romanos de la Congregación, por lo que la indumentaria se basa en ellos, y consta de una túnica blanca hasta más abajo de las rodillas, teniendo en su parte inferior dos franjas moradas paralelas y el borde de flecos dorados;  túnica blanca de manga corta, estando asimismo rematadas éstas con sendas franjas; manguitos de terciopelo hasta el puño; guantes blancos, medias rosadas y sandalias con correas de cuero; fajines y tirantes de terciopelo morado; yelmos de latón dorado igualmente inspirados en los de los coraceros,

rematados con un penacho de cola de caballo tintado de morado -el color de la bandera de Jaén-; portaban cortas alabardas, y un romano llevaba el estandarte metálico de la Escuadra, con los signos contrapuestos del SPQR y un óvalo con la tiara pontificia y las llaves de San Pedro (Ortega, 1988a: 76). Dichos uniformes son los que aparecen en el documento visual [M27].

La creación de la Agrupación de Cofradías en 1946 fagocitará la Congregación de los soldados romanos, maltrecha tras el brusco paréntesis de 1936-39, y la incluirá en la estructura agrupacionista tomándola a su cargo, suministrándole un balón de oxígeno porque gracias a ello, los romanos, sumidos en un declive, renacieron y cambiaron sus uniformes, tanto la Sección de Caballería como la de Infantería, pasándose a denominar Agrupación de soldados romanos. Esta introducción de un nuevo uniforme se vivió primeramente en los romanos de a caballo, que a mediados de la década de 1950 lo estrenarán y mantendrán hasta mediados de los setenta [M12, M14]. Nada más estrenarse los años sesenta, los romanos de a pie estrenan asimismo uniforme, manteniéndolo a lo largo de la década de 1970. Estos uniformes son los que se aprecian en los documentos fontales [M2, M5, M6, M8, M9, M10, M12, M13, M14, M16, M17, M18, M19, M20, M22, M25, M31, M32, M34]. Esta vestimenta supondrá un cambio radical respecto a los antiguos uniformes, que se considerarán encuadrados en la tan denostada estética arcaizante recordatoria de la Semana Santa anterior a la Guerra Civil, y la característica principal de estos uniformes, será la de haber recibido una gran influencia del cine: las películas de romanos harán furor en las pantallas en los años cincuenta y sesenta, por lo que la Agrupación de Cofradías, en un intento de renovar las estructuras herrumbrosas de la Semana Santa, modifica la apariencia exterior de los soldados romanos, y los uniformes se basan en los que aparecen en el exitoso género cinematográfico *de romanos*, con lo que se le confiere un sesgo historicista a los

romanos de las cofradías.

Este volantazo hacia el historicismo esconde, por un lado, el deseo de alejarse de la vilipendiada y vergonzante estética arcaizante, y por otro lado, la pretensión de modernizar la Semana Santa, de *ponerla al día* al hilo del discurso cinematográfico contenido en las películas históricas, que recrean etapas de la Roma clásica. Estos, llamémosles *romanos hollywoodienses*, van vestidos como si de una guardarropía de producción cinematográfica se tratase: cascos con penachos, corazas metálicas, petos y faldillas de tiras de cuero, muñequeras de metal, medias, sandalias, escudos rectangulares, guantes blancos, capas de raso y lanzas tipo *pilum*. La contextualización de la Pasión de Cristo en unas supuestas coordenadas históricas, vendría dada por los uniformes de la Agrupación de soldados romanos, que beben no sólo en las películas de romanos, sino también en el subgénero del *peplum*, siendo éste un conjunto de films de aventuras con trasfondo histórico-mitológico ambientado en una antigüedad irreal e idealizada:

"[...]la recurrencia al anacronismo es casi una tradición. Se mezclan inverosímilmente épocas y personajes, se transgreden todas las convenciones historiográficas en favor de las suyas propias (del género), pero sometidas a una codificación más próxima a la leyenda que a la historia[...]Sin embargo, en el desparpajo de su empleo del anacronismo[...]el *peplum* abría una insólita vía para el cine histórico" (Monterde y otros, 2001: 90) (2).

En los años pertenecientes al segundo franquismo, uno de los últimos eslabones de la vieja Semana Santa es cortado con las cizallas de la modernidad, y la estampa de los romanos arcaizantes, tan de estética naif y tan apegada al folklore decimonónico, se

cambia por la de los *romanos hollywoodienses*.

**Notas**

1.- Podría ser efectivo a este particular comparar documentación fotográfica en la que aparecieran soldados romanos y moros y cristianos, para concluir si hubo trasvase del folklore de una fiesta a otra.

2.- Este salto del elemento cinematográfico a los romanos de Semana Santa, podría completarse realizando un seguimiento de las películas de romanos y del subgénero del *peplum* estrenadas en Jaén en los años cincuenta, comparando fotogramas de los programas de mano con los documentos fontales fotográficos.

### 3.17.d. Banda de cornetas y tambores

Tanto la Congregación de soldados romanos como la Escuadra de *los zorzales*, incorporaban cornetas y tambores para interpretar algunas marchas de ejecución musical sencilla. En la documentación visual correspondiente a periodos anteriores a la Guerra Civil se ven estos instrumentos [M27, M36], potenciándose la sección de cornetas y tambores a partir de los años cuarenta [M2, M7, M8, M17, M21, M22, M23, M24, M25, M26, M29, M31, M32, M33, M34, M35], siendo ésta tan importante en número de romanos como la correspondiente de infantería, cuyos soldados desfilaban empuñando lanzas, incorporando por un tiempo los romanos de caballería cornetas [M28]. El hecho de que en casi una decena

de documentos fotográficos aparezcan en primer o segundo plano romanos con la corneta en los labios, tocando, o batiendo tambores significa que los operadores elegían captar un momento bullicioso, alegre, desfilando los soldados romanos al son de las marchas [M7, M8, M17, M22, M23, M24, M25, M32, M36].

Esta asimilación de las bandas de cornetas y tambores por parte de los romanos, desde los comienzos del s. XX a la luz de los documentos visuales, ha de entenderse al hilo de la tradición bandística decimonónica en la Semana Santa de Jaén, surgida cuando las procesiones evolucionan hacia un mayor lujo, hacia una más brillante puesta en escena en plena calle, según el gusto de la burguesía del s. XIX.

### 3.18. Periodos históricos y cofradías

Las cofradías, como asociaciones laicales en el seno de la Iglesia, han sido vulnerables y manipulables en las diferentes etapas de la historia, puesto que los poderes político y eclesiástico, sobremanera en su vertiente episcopal, han pretendido, al albur de los vaivenes sociales, económicos y políticos, tener en las cofradías un arma, una herramienta al servicio de sus particulares intereses. Y las procesiones, que no son sino una exudación de la composición interna de las cofradías, de sus dirigentes para ser más exactos, materializan bastante bien el espíritu de una época, ejemplificándose visualmente, según la estructura del cortejo pasionista, los modos de pensar dominantes en un periodo específico. Con todo este exordio, pretendo explicar que, a la luz de los documentos fontales fotográficos, puede canalizarse el pensamiento de una etapa histórica, y apreciar en qué medida las cofradías, atendiendo al nivel interno, y las procesiones, en el nivel externo, fueron objeto de

*intromisiones*, de presiones de los poderes, estableciendo una alianza entre las elites gobernantes y las que, asimismo, regían las cofradías jiennenses.

Esta panorámica propuesta tiene amplias posibilidades de realización en el s. XX, porque la abundancia de documentos fontales visuales así lo permite, y por contra, del s. XIX son escasísimos los documentos existentes, que además no corresponden, como se ha visto anteriormente, a procesiones discurriendo en la calle, sino a fotografías tomadas a la imagen de N. P. Jesús, pero, al igual que éstas fueron debidamente analizadas en su momento, creo que, partiendo de esos documentos, se puede trabar un discurso histórico que ensamble las cofradías y sus manifestaciones externas en sucesivos contextos históricos de Jaén, que a su vez, se insertan en unos contextos más amplios, es decir, a nivel regional y nacional.

### 3.18.a. El reinado isabelino

En anteriores apartados, estudié con pormenor el sentido que tenían las distintas fotografías tomadas a la efigie de N. P. Jesús en el centón decimonónico, ya que estas fotografías, deudoras y continuistas de los códigos narrativos visuales impuestos por el grabado del XVIII y XIX, ejercían como estampas-iconos, al tener como finalidad el ser expuestas en los espacios domésticos para poseer un retrato fidedigno de la imagen venerada. Y asimismo, dejé constancia de cómo, las alteraciones climatológicas y las funestas epidemias tenían unos efectos devastadores, tanto en el ámbito material como en el de las mentalidades, en la ciudad del XIX, persistiendo unos patrones conductuales heredados del Antiguo Régimen. Y en consecuencia, como medida de defensa ante esas calamidades, las

fotografías continuaban prestando un gran servicio entre la comunidad de fieles, puesto que trasladaban a los domicilios los beneficios espirituales expedidos por la mera presencia de la imagen, a la que, hasta el nacimiento de la fotografía como técnica, sólo tenían acceso los estamentos primero y clases después pudientes, al ser sus miembros los únicos que podían permitirse el lujo de mandar pintar un cuadro o adquirir en el mercado un grabado que representara, más o menos naturalista o idealizadamente, a la imagen venerada.

Las primeras fotografías a la talla de N. P. Jesús, revestida para tal efecto con su estrenada y lujosa túnica, aureolada la efigie del Nazareno de una fama de milagrosa, se hacen en 1859, siendo comercializadas por la cofradía bajo un escrupuloso control, al no permitirse la venta directa al público en establecimiento mercantil alguno. Genaro Giménez empleó en 1864 esta fotografía para realizar su tríptico iconográfico y depositario de las señas identitarias jaeneras, e Higinio Montalvo, reutilizaría la fotografía hecha también en 1859, para incluirla en el álbum que el Ayuntamiento ofreció a Isabel II con motivo de su visita oficial a Jaén en 1862.

En noviembre de 1859 llega a Jaén un nuevo obispo, Andrés Rosales y Muñoz, presente en los ceremoniales celebrados en la ciudad en la visita que giró la reina borbona. Este nuevo ciclo viajero isabelino por la geografía española aconteció un año después de los acontecimientos de Loja, la sublevación de tintes republicanos y radicales que capitaneó Pérez del Álamo, por lo que la soberana intentaba recuperar los apoyos que se debilitaban y desmoronaban en muchos grupos sociales, descontentos con las tornas que tomaba el régimen liberal. Para salvaguardar la memoria de este viaje propagandístico, urdido por la *corte de los milagros*, la fotografía era un instrumento esencial, pero además, el arte de Daguerre sirvió para que los munícipes jiennenses, homenajearan a la Reina con un álbum

fotográfico, en el que, la efigie de N. P. Jesús, muy simbólicamente, era una de las placas primeras, la número cuatro, lo cual indica que la figura del Nazareno era tenida como uno de los motores identitarios del jaenerismo, ya que, las imágenes de N. P. Jesús y de la Virgen de la Capilla, desde el 5 de octubre, estaban en la catedral con motivo de los actos organizados por el Cabildo catedralicio para honrar a la Reina (López Cordero, 1992: 338), la cual, junto con el resto de la familia real, rezó y se postró ante dichas imágenes.

En la ciudad de Jaén, en un proceso paralelo al iniciado en otras poblaciones con arraigo de asociaciones encargadas de fomentar las manifestaciones de religiosidad popular, se va a establecer un pacto no escrito entre las juntas directivas cofrades y destacados elementos de la oligarquía local, algunos de ellos pertenecientes a la aristocracia, en virtud de los vaivenes políticos. Y de igual forma, la pujante burguesía no se contentará con permanecer al margen, sino que, para enfatizar su emergencia social, querrá integrarse, llegando incluso a veces a dirigir las cofradías, unas organizaciones de implantación secular en Jaén. Las directivas cofradieras jiennenses, a mediados del XIX pondrán sus ojos en Sevilla para reformular el concepto de Semana Santa, pues las procesiones se aburguesarán, se permearán de las mentalidades de la burguesía. Pero como la otra gran ciudad burguesa andaluza será Málaga, la ideación de su Semana Santa asimismo servirá de inspiración a la de Jaén, ya que se está extendiendo por la geografía meridional, como una mancha oleícola, una nueva concepción semanasantera:

"Se pretendía, de alguna manera, lograr la identificación simbólica entre cofradía y burguesía, estableciendo un llamativo paralelismo que, en cierta medida, otorgase un rango de antigüedad a su reciente status social: ″rescatar a las cofradías e integrase en ellas es un mecanismo legitimador y que da prestigio″. En este sentido se

constata que ″el proceso de recatolización de la burguesía local, a partir de 1851, hace de la religión, del mecenazgo piadoso y de la protección de la Iglesia, elementos emblemáticos-clave de los que se apropiará la oligarquía como distintivo de su recién adquirido status de honorabilidad y respetabilidad, frente a las clases obreras y populares″" (Jiménez Guerrero, 1996: 363).

A la hora de determinar quienes conforman las clases medias, aplico el concepto desarrollado por Jover Zamora y Guadalupe Gómez-Ferrer (2000), quienes exponen que la divisoria entre clases altas y populares no ha de ser sólo económica, pues junto a los criterios puramente económicos, han de incorporarse el *modus vivendi*, los marcos de sociabilidad y los posicionamientos culturales, los cuales expresan unos intereses homogéneos, un marco común de vivencias, de actitudes vitales y de costumbres "que cohesionan a una colectividad y le dan la conciencia de un ″nosotros″" (Jover Zamora; Gómez-Ferrer, 2000: 222). Pero es que cuando el *limes* entre las clases medias bajas y las clases populares se torna difuminado, "la mentalidad pequeñoburguesa exagera sus propios rasgos, y busca frecuentemente el apoyo diferenciador de un mimetismo con las clases altas" (Jover Zamora; Gómez-Ferrer, 2000: 222), y este puente mental levantado para conectar los estratos medios bajos con la alta burguesía, será determinante en el círculo de cofrades directivos, pues una efectiva diferenciación respecto a las clases humildes será proporcionada por las cofradías, pues las juntas directivas serán un apiñamiento de clases medias y altas, imitando las medias los modos de vida de la alta burguesía escenificados en la religiosidad popular, viéndose esto sancionado por el mensaje de la Iglesia, que transmite un esquema de valores y una moral personal y social de apego al orden sociopolítico. Y el miedo a la revolución, a la radicalización política, hará que las clases medias viren hacia un conservadurismo burgués, que será el que pilote el *viaje modernizador* de la Semana Santa de

Jaén en el s. XIX. En este viaje hacia el conservadurismo pagarán billete y viajarán juntos los sectores burgueses y eclesiales de las ciudades:

"Hay un clero urbano en intensa simbiosis con la burguesía local; en el ámbito de la parroquia urbana el tono mesocrático y burgués que las formas de devoción revisten salta a la vista, subrayando el desamparo religioso de un proletariado urbano que, antes que esencias, repugna formas referibles a una mentalidad social que no comparte" (Fusi, 2000: 488).

La precariedad e incertidumbre política de esta etapa final de la monarquía isabelina se trasluce en la esfera de la religiosidad, produciéndose una bajada de la tensión arterial en Jaén. Las elites jaeneras continúan apegadas a unas maneras tradicionales, ¿podríamos decir quizá tradicionalistas?, de entender la religiosidad, o sea, conectada con su esencia estamental/clasista y emparentada con la jerarquía eclesiástica, y estas elites comienzan a reaccionar, a despertar de un confortable y muelle letargo ante los cambios sociales barruntados, y:

"[...]los comportamientos religiosos de estos grupos privilegiados continuaron imitando los antiguos modelos que ya no tenían casi ningún predicamento entre los humildes. Ese mecanismo defensivo tendrá una conexión clarísima con el integrismo y el neocatolicismo[...]" (Domínguez León, 1989: 360-361).

Efectivamente, esta afirmación puede corroborarse en la Junta de Gobierno de la cofradía de N. P. Jesús, pues el Gobernador, José Ignacio Coello y Portugal, que desempeñaría el cargo entre 1852 y 1870, pertenecía, por herencia familiar, a la elite rectora

de la vida ciudadana, pues sus antepasados ocuparon con frecuencia puestos de caballeros veinticuatro en el Cabildo Municipal, y mantendrá unas firmes y fructíferas alianzas con el canónigo Muñoz Garnica, el abanderado e ideólogo del nacionalcatolicismo decimonónico en Jaén, como ya sabemos, llegando esta situación al cenit a partir de 1865, cuando tome posesión de la silla episcopal Antolín Monescillo, el obispo que, posicionándose en un primer momento en las proximidades del carlismo, por razones tácticas y estratégicas, se apartará del integrismo ultra para defender, a capa y espada, unas posturas reaccionarias aunque admitiendo la legalidad y legitimidad del régimen, de la monarquía isabelina de raíz liberal primero y del Sexenio Democrático luego. Este Gobernador, que fue el que dio el consentimiento y promovió la toma de fotografías a la imagen del Nazareno en 1859 y sus posteriores reutilizaciones, pertenecía a la elite burguesa y provenía de la aristocracia jaenera, manteniendo por ello unos modelos de religiosidad entroncados con los de los estamentos privilegiados de siglos pretéritos, por lo que este grupúsculo social, en comandita con las jerarquías eclesiales, se oponían a los cambios sociopolíticos que se adivinaban y avecinaban, galvanizados en los sectores más extremos del liberalismo, por lo que, el encapsulamiento de los nacionalcatólicos jiennenses se explicita en el encerramiento en el búnker del integrismo religioso, que se puede apreciar en el uso que la cofradía de N. P. Jesús hace de las fotografías del Nazareno: se venden masivamente, estando adornada la efigie del Nazareno con una rica túnica, patrocinada por el marqués del Cadimo y costeada finalmente sobre todo por las elites cofrades, pues en tiempos de crisis hay que reaccionar acicalando las imágenes, denotando un fervor crecedero hacia la talla sagrada que se encauza a través de la religiosidad popular.

Esta elite gobernante de la cofradía de N. P. Jesús se aferra a una forma de entender la religión caracterizada "por un conjunto de principios doctrinales, dogmas, normas

y especialmente todo lo relativo a los ritos y factores externos que componen un modelo escasamente evolucionado desde siglos anteriores" (Domíngez León, 1989: 362), explicitada en el enriquecimiento de la imagen del Nazareno por medio de un vestuario lujoso [I100], por la propagación previa venta de fotografías-estampas-iconos [I13, I100], por el estreno de un *carro triunfal* en 1866 que implementa cuantitativa y cualitativamente y en progresión geométrica el lujo del cortejo procesional [I99], por el reforzamiento de las señas de identidad jaeneras gracias a la fotografía, cuyo exponente es el álbum que se regala a Isabel II y en el que figura una fotografía del Nazareno [I100], lo que refuerza la permanencia de unos modos de estrechar lazos con la realeza y con los círculos cortesanos, puesto que la colaboración de la Junta de Gobierno en los actos conmemorativos de la visita regia en 1862 así lo corrobora, pues la Junta de Gobierno visitó en corporación al Rey durante la breve estancia en la ciudad de la familia real, ofreciéndole el cargo honorífico de Gobernador Perpetuo, que el Rey consorte aceptó, dando a cambio un donativo de 8.000 reales a la cofradía (L. A. C. N. P. J. N. de 17 de octubre de 1862).

La elite directiva de la cofradía de N. P. Jesús, durante el periodo isabelino, debe testimoniar públicamente que encarna la virtud, por lo que han de donar una túnica lujosa y ajuar complementario para la efigie del Nazareno que aporte más brillantez a la procesión, demostrando así su acrisolada defensa de la fe, de la ortodoxia católica, de su acatamiento a la Iglesia institucional, de la instauración de unos modelos religiosos a imitar por las clases populares para mantener así intocable su posición elevada, de su misión salvífica respecto del pueblo llano, que ha de acatar las prédicas y el ejemplo de la elite, porque, a fin de cuentas, es la creadora de opinión y la que marca el recto camino a seguir en las turbulentas aguas del canto del cisne de la monarquía isabelina.

Los modos tradicionales de canalizar la religiosidad popular, tales como procesiones, romerías, rogativas imprecando salud o el beneficio de la lluvia, etc., eran los únicos entendidos y por ello practicados a pie juntillas por la masa poblacional para comunicarse con el mundo de la divinidad, procesando por medio de los sentimientos su peculiar espiritualidad, fomentando las elites de las Juntas de Gobierno y la jerarquía eclesial estas manifestaciones populares para neutralizar los conatos prerrevolucionarios o claramente revolucionarios dados en la etapa isabelina, o por lo menos, para hacer oídos sordos a las demandas de una mayor apertura política pedidas por los sectores liberales más avanzados. La solemnidad creciente de los rituales procesionales se potencian como polos de afirmación del nacionalcatolicismo del s. XIX, de atrincheramiento de las elites en sus puestos de privilegio, de la implantación de una estética, la de la burguesía aristocratizante, que sintetiza una peculiar forma heredada de vivenciar la religiosidad, cuyos patrones han de seguir fielmente las clases medias y populares, para que los individuos más alejados de la ortodoxia católica practiquen unas costumbres seculares con las que no les cabe otro remedio que identificarse, pero también, contradictoriamente, el incremento en riqueza ornamental de las procesiones, que se proveen de *carros triunfales*, de nuevos trajes de nazareno, de lujosas túnicas para las imágenes y de bandas de música, socavan el suelo que separa a las elites religiosas y afines a ellas de las clases populares, pues éstas ven que las duras condiciones de vida en las que están sumidas, con drásticas carencias materiales, tiene como contrapunto una riqueza ornamental que se agranda en los cortejos procesionales. Además, en la provincia de Jaén, la tasa de analfabetismo calculada en 1860, un 83' 25% (Guereña, 1996: 355), figuraba entre las diez más altas de España.

Estas *clases medias tradicionales* o bien *hogareñas* (Jover Zamora; Gómez-Ferrer, 2000), que son las que totalizan las juntas directivas de las cofradías, injertan en su

mentalidad grupal una adaptación del cristianismo que impregna la cultura española, caracterizándose esta mentalidad, con reflejos en el mundo cofrade, por: laboriosidad y respeto a la propiedad ajena para los hombres, y virtudes doméstico-familiares y costumbres piadosas para las mujeres, así como un afán por mantener una tranquilidad social y un escrupulosos orden público, pues esta predilección por los valores morales de raigambre católica, es la que hace "de estos grupos los depositarios de una opinión pública que dictamina lo que ″está bien″ y lo que ″está mal″" (Jover Zamora; Gómer-Ferrer, 2000: 246).

En los últimos vestigios del romanticismo, se experimenta una exaltación religiosa que "produjo abusos en las formas externas de expresión" como paradoja del s. XIX "al que se atribuía la pérdida del sentido religioso de la vida" (Revuelta, 1989: 221), ya que frente a las tendencias irreligiosas/anticlericales o secularizadoras decimonónicas, los sectores duros del catolicismo ofrecen la cara de las manifestaciones externas de la religiosidad popular, aunque se topan con que la indiferencia religiosa y el escepticismo se abre camino entre extensas capas de las clases medias y altas, por lo que las clases más desfavorecidas, aprecian un divorcio entre las prácticas religiosas externas, como las procesiones de Semana Santa, y la vivencia interna de la religión, identificando cada vez más los cortejos pasionistas y su mundo circundante como una apolillada exigencia de los convencionalismos sociales de la burguesía.

### 3.18.b. El Sexenio Democrático

El destronamiento de Isabel II y el subsiguiente proceso renovador de las estructuras del país, aparejan una colisión en las Cortes Constituyentes entre los exponentes

del liberalismo laico y los representantes de la facción reaccionaria del conservadurismo integrista, defendiendo los primeros la libertad religiosa y los segundos la confesionalidad del Estado, así como la negación de la posibilidad del culto público de otras confesiones religiosas. La Iglesia institucional, a través de sus obispos, expondrá con firmeza la idea, *elaborada en decenios anteriores por Balmes, Nocedal o Alejandro Pidal, de que España no era nada sin el catolicismo* (Álvarez Junco, 2001: 434), por lo que había que cerrarse en banda ante la *perniciosa* libertad de cultos, ejerciendo en las Cortes como portavoz del pensamiento de las altas instancias eclesiásticas Vicente Manterola, canónigo de Vitoria, el cual manifestó con pasión: "Prescindid de la idea religiosa, de la idea católica, y habréis prescindido por completo de la historia del noble y antiguo pueblo español" (Álvarez Junco, 2001: 434). Pero las diatribas del canónigo Manterola se encuadraron también en los prejuicios ultraconservatistas del antisemitismo, pues desdeñaba la *supuesta* cultura sefardí y tronó que el pueblo judío era *una raza condenada por Dios a vagar sin patria*, por lo cual nunca serían "un pueblo con su cetro, con su bandera o con su presidente", y si esto acaeciera alguna vez se habría "matado la Iglesia católica" al haber matado "la palabra de Dios" (Álvarez Junco, 2001: 435).

Las soflamas integristas del canónigo valenciano no eran sino el exponente de un bloque espinado que, replegándose sobre sí mismo a raíz de 1869 y manteniendo el mismo discurso en el Sexenio Revolucionario, estaba pilotado por Antonio María Claret, García Cuesta y Antolín Monescillo, obispo éste último de Jaén y acérrimo defensor de la ortodoxia católica, como puso de manifiesto en las Cortes Constituyentes. Estos tres religiosos sobresalieron atacando con denuedo la tolerancia religiosa y cerrando filas en torno a la infabilidad papal (Revuelta, 1989: 289-291). Pero el discurso incendiario antisemita del canónigo Vicente Manterola puede incluso, sibilinamente, rastearse en etapas posteriores al

reflejarse en las figuras secundarias procesionales procedentes de talleres valencianos, como se verá más adelante.

Los posicionamientos del alto clero tras la Gloriosa harán que, frente a una burguesía de mentalidad secularizadora y avanzada empeñada en la modernización de España, para que el país se subiera al tren europeo, esté un conjunto de sectores sociales para ofrecer la cara de la España tradicional: "[...]aquella España atrasada y profunda, la de la corte de los milagros y las Semanas Santas barrocas, la que conduce a Larra al suicidio e inspira las leyendas a Bécquer[...]" (García de Cortázar, 2002: 199-200). Mas ante el desarrollo de los acontecimientos, la Iglesia institucional acabará abrazando el moderantismo que igualmente enarbolarán la burguesía y aristocracia agraria, los oficiales y altos mandos militares así como la alta burguesía industrial, en contraposición a la pequeña burguesía y la intelectualidad, que abogarán por una mayor democratización del sistema y por unas cotas mayores de progresismo, si bien enfrente de todos estarán socialistas y anarquistas, los cuales "imponían unas pautas de materialismo que hacían superflua cualquier idea religiosa" (Domínguez León, 1999: 527). Y si hasta entonces el anticlericalismo había permanecido en estado de crisálida, en el Sexenio Democrático saldrá de su cápsula, abriéndose camino "[...]a la más absoluta libertad de cultos, pero también a la mayor conducta de oleadas anticlericales y antirreligiosas vividas en Andalucía hasta ese momento" (Domínguez León, 1999: 529).

El prelado de la diócesis de Jaén, Antolín Monescillo y Viso, conjuntamente con el clero jiennense, una vez triunfante la revolución septembrina, continúan apoyando a las clases privilegiadas, postulando en favor de la sumisión de los más desfavorecidos y disparando la artillería pastoral de grueso calibre contra la masonería, el socialismo y el liberalismo, haciendo continuados llamamientos al entendimiento entre las clases (López

Cordero, 1994: 175).

Como sabemos, la manera prototípica de actuar las cofradías, ante una situación prerrevolucionaria o inmersa en la revolución, es la de incrementar la solemnidad del ritual externo de la procesión y el ajuar de las imágenes, y por ello, en 1868, la directiva de N. P. Jesús aprueba la construcción de sendos *carros triunfales* para San Juan y Santa Marcela (la Verónica), y además, se solicitará un piquete de la Guardia Civil y otro del Ejército para salvaguardar las efigies sagradas en caso de disturbios y para velar por el orden en el transcurso de la procesión. Por lo que, de manera fehaciente, se establece la relación cofradía-fuerzas de orden público, siendo Gobernador de la cofradía de N. P. Jesús el ya mencionado José Ignacio Coello y Portugal, uno de los ejemplos de la vieja aristocracia de Jaén vinculada con los intereses de la alta burguesía de la ciudad. Y en 1869, la marquesa de Blanco Hermoso costea una nueva túnica, la de mayor riqueza hasta la fecha por sus bordados de oro, para vestir la imagen de N. P. Jesús y realzarla, manteniendo dicha aristócrata en todo momento el control sobre la túnica, como fue analizado en apartados anteriores. La confección de esta túnica para la figura del Nazareno hay que encajarla, como asimismo fue demostrado con antelación, en los sucesos revolucionarios protagonizados por republicanos, finalizando con una dura represión gubernamental por la que, bastantes dirigentes del republicanismo jiennense, dieron a dar con sus huesos en la cárcel.

Y precisamente para ayudar a propagar la devoción a N. P. Jesús y con ello coadyuvar a la causa del nacionalcatolicismo, en 1872 se le hace otra fotografía a la imagen [I99], siendo Gobernador de la cofradía José Antonio de Bonilla, preclaro representante de la alta burguesía aristocratizante jaenera. A todo esto, las masas populares, aunque cada vez más distanciadas de la Iglesia institucional, no renunciarán a sus formas de expresión de la

religiosidad popular, "sino a través del anticlericalismo que se ha venido desarrollando a lo largo de etapas anteriores y que aun así no va a demostrarse tan furibundo como con posterioridad lo hará" (Ramos, 1989: 375).

En el periodo más delicado del Sexenio Democrático, es decir, durante el experimento a la postre trunco de la I República, la cofradía de N. P. Jesús, desde mayo de 1873 hasta 1876, será gobernada por Muñoz Garnica, el canónigo lectoral y núcleo duro del nacionalcatolicismo jiennense del XIX junto con el obispo Monescillo, significando esto una maniobra por parte de la Iglesia institucional para llevar las riendas de la cofradías más significativa de Jaén en unos momentos de zozobra para muchos católicos, dejando Muñoz Garnica el puesto de Gobernador en mayo de 1876, es decir, cuando las aguas de la tranquilidad sociopolítica habían vuelto a su cauce gracias al sistema canovista y la burguesía y el clero, respiraban aliviados:

"El desorden político, los estallidos de violencia y las oleadas de furia anticlerical dejaron en los pioneros del capitalismo un sentimiento de miedo a la marea popular; en las clases medias, muchas ganas de olvidar aquella época de confusión y anarquía; en la masa campesina y proletaria un recuerdo de ideales traicionados, y en los obispos una pesadilla de conventos e iglesias arrasadas" (García de Cortázar, 2002: 211).

Las cofradías, en la medida de sus posibilidades, se dedicaron el el Sexenio Democrático a reafirmar sus procesiones dotándolas de una mayor solemnidad y riqueza, a realizar el itinerario escoltadas por guardias civiles y soldados y a incorporar bandas de música militares o militarizadas, que serían dos en la procesión de 1870 de N. P. Jesús, redundando todo ello en una potenciación de la puesta en escena procesional.

### 3.18.c. La Restauración

Las asociaciones católicas proliferarán en el régimen de la Restauración, pues en la sociedad prendió la llama del asociacionismo de toda índole para afrontar problemas desde la óptica de las tertulias literarias de café, del movimiento obrero, de la patronal, de los ateneos culturales, de las logias masónicas, etc., y los católicos fundarán nuevas asociaciones de seglares para renovar la vida espiritual, la práctica de la caridad y la propaganda apologética, al considerar caducas las fórmulas de *las viejas cofradías religiosas, reducidas al ámbito de lo local y sumidas en una rutina soporífera que no podía saciar las ansias espirituales de los devotos* (Revuelta, 1989: 313). Pero si este era el panorama en buena parte de la geografía nacional, en Andalucía, y por ende en Jaén, gracias al fortísimo arraigo de las prácticas de la religiosidad popular en Semana Santa, las cofradías serán una pieza de primer orden para dejar patente las ideas propaladas por el nacionalcatolicismo del s. XIX, porque ya durante la etapa isabelina se constató que fracasaron estrepitosamente todas las alternativas confesionales en el territorio andaluz, porque cuando éstas quisieron implantarse, las elites eclesiales se rindieron ante la evidencia de que la mayor parte de los católicos andaluces, y por tanto de los jiennenses, estaban apuntados a las cofradías, prefiriendo con mucho la participación en las procesiones de Semana Santa y en todo cuanto las cofradías comportaban a cualquier otra forma de vivenciar la religión, y "[...]la Iglesia, que no resignaba a perder su poder, no dudaría en utilizar cualquier acontecimiento religioso para mostrar la piedad y el fervor popular que salvaguardaba su papel dentro de la sociedad[...]" (Gijón, 1999: 474).

En el último tercio del s. XIX, para frenar el incipiente discurso liberalizador

de la mujer, el discurso de la tradicional separación de roles del hombre y de la mujer en la sociedad se refuerza con arbotantes, pues la elite del catolicismo posa su mirada en la mujer como salvaguarda de la moralidad, del hogar, de la familia, y brota la idea de que la mujer-madre es la encargada de salvar a la sociedad cada vez más secularizada, de manera que "el ideal de la mujer cristiana se cifra en una espiritualidad que puede parecer excesivamente devota y recoleta: frecuencia de ejercicios espirituales, modestia en los vestidos, diligencia en los trabajos domésticos[...]" (Revuelta, 1989: 284), injertándose esta rama ideológica en el recio y antiguo tronco de las procesiones de Semana Santa de Jaén a partir de 1878, en el contexto del sistema canovista, pues ya vimos en su momento cómo las mujeres participan plenamente en la estación penitencial de N. P. Jesús, aunque estándoles reservados unos puestos específicos en el cortejo pasionario, alumbrando o acompañando a la imagen del Nazareno; pero, qué es la figura de la camarera sino una traslación a la cofradía de las responsabilidades femeninas-maternales- hogareñas?, porque éstas han de cuidar del ajuar de las imágenes, limpiando joyas y vestimentas, siendo inimaginable que el puesto de camarera lo desempeñara un hombre.

Las clases medias serán los cuadros dirigentes de la Semana Santa, pues el control de las cofradías, además de sancionar religiosa y socialmente a esas personas, posibilitaba una vía de demostrar públicamente el ideario de la pequeña y mediana burguesía, cuyo referente más cercano era el ideario de la alta burguesía, normalmente aristocratizante. La clase media jiennense halla un cauce inmejorable de escenificar su manera de entender la religiosidad a la par que reforzar su espíritu de clase, alejado del espíritu de las clases populares. Por eso las procesiones experimentan un inusitado lujo: *carros triunfales* para colocar imágenes, bandas de música militares, soldados romanos con vestuario renovado y adecentado, mejoras en los trajes de nazareno y conformación de unos itinerarios

procesionistas en función de las calles y plazas más modernas, esto es, las habitadas por los estratos medios y altos de la ciudad. Las manifestaciones externas de religiosidad popular se dotan de un mejor orden, el que se quiere que impere en la sociedad, sin disturbios ni asonadas.

Este proceso no es privativo de Jaén, como ya he comentado con anterioridad, sino coetáneo de la zona meridional peninsular, por el fuerte arraigo de las cofradías en las diferentes localidades. Las juntas de gobierno cofrades jiennenses, en este segmento histórico restauracionista, se plagan de hombres procedentes de las capas medias, aunque el cargo de Gobernador estará vinculado a la alta burguesía e incluso a la oligarquía: *la burguesía emergente o una mesocracia mercantil se aprestan a dar muestras de su status costeando tronos o haciendo regalos a las cofradías* (Egea, 1996: 242).

Ya traté con anterioridad las estrechas relaciones entre las cofradías jiennenses y los círculos imagineros valencianos, promovidas a partir de la designación de Antolín Monescillo como arzobispo de Valencia en 1875, año en el que cumplía una década al frente de la diócesis de Jaén. Además, Victoriano Guissasola, que ocupó la cátedra episcopal jiennense entre 1897 y 1901, se marcharía igualmente a Valencia para regir el arzobispado, pero es que los obispos de Jaén Salvador Castellote (1902-1906) y Juan J. Laguarda (1907-1909) eran valencianos (López Pérez, 1980: 24), por lo que, ante la influencia de todos estos obispos, se logrará que las cofradías jiennenses encarguen prácticamente todas sus efigies pasionales en los talleres valencianos hasta bien entrada la década de 1940. Mas lo que ahora quiero resaltar es cómo, el discurso antisemita, al ser éste el *pueblo deicida*, había echado raíces profundas en el subsuelo de la mentalidad del ultraconservadurismo de sectores del alto clero del XIX, patentizándose en algo tan, en su primera lectura, banal como son las

tallas de los sayones, de los judíos que acompañan imágenes de Jesucristo en los tronos de Semana Santa.

Los imagineros, desde el Manierismo hasta la escultura procesional decimonónica, continuaron teniendo como referente la iconografía de la estatuaria clásica grecolatina, pues ya en la época helenística los griegos advertirán los vínculos exietentes entre el aspecto físico y el carácter humano, de manera que los héroes homéricos serán bellos, aristocráticos y de nobles -elevados- pensamientos, de forma que la voz *aischrós* (*feo*) también llegó a significar *malo*, y el vocablo *kalós* (*bello*) adoptará asimismo el significado de *bueno*. Y por ello, el dios menor Pan, en la estatuaria griega, adoptará un aspecto grosero, trasvasándose estos caracteres a las representaciones cristianas del demonio (Lara López, 2001), por lo que, en un mecanismo mental de traslación, los judíos, *el pueblo que mató a Dios*, se representarán artísticamente con facciones groseras, identificándose lo feo (*aischrós*) con lo malo, llegándose al culmen en esta demonización de la etnia judía en la imaginería de Salzillo para los pasos procesionales de Murcia. Y al beber los talleres imagineros valencianos del XIX y XX en las aguas salzillescas, los judíos o sayones, se tallarán con rasgos faciales que expresen por medio de la fealdad su alma cruel. Esta demonización de los judíos a través de la iconografía semanasantera, tuvo sus ejemplos en Jaén en la cofradía de la Vera Cruz, cuando, a principios del s. XX, compra a escultores/artesanos valencianos diferentes efigies procesionistas acompañadas de figuras de sayones, como fue el caso de los grupos escultóricos, ya comentados, de la Flagelación [H34, H39] y de la Sentencia [H24], sustituida ésta última por otras imágenes en los años veinte [H32, H33].

En mayo de 1876, año de aprobación de la constitución que sustentará legalmente el sistema restauracionista, es sustituido como Gobernador de N. P. Jesús el

lectoral Muñoz Garnica, cediendo el puesto al que ya ocupara antes tal cargo, José Ignacio Coello de Portugal, buscando con ello una transición vigilada y controlada por la férula de la Iglesia institucional, afín al nacionalcatolicismo decimonónico:

"Un sistema con un sabor tan añejo como la Restauración atrajo pronto a la jerarquía eclesiástica, que, dando la espalda a los perdedores carlistas, se alistó a la causa de Alfonso XII y exageró sus afinidades con la monarquía, aceptando la Constitución como un mal menor. Superada su inicial desconfianza, el terror patológico a la modernidad y a la revolución llevaba a los gerifaltes del catolicismo a pasar página a las ofensas del pasado y a reconciliarse con la burguesía española, un pacto duradero[...]En la España, profundamente conservadora, en lo social y lo moral, de finales del XIX, la Iglesia estaba a punto de recobrar su puesto de protagonista. A los pocos años de política conservadora, la Iglesia se encuentra recuperada por completo del golpe de la desamortización y el movimiento revolucionario del XIX, no sólo en sus efectivos humanos y finanzas, sino también en su capacidad mentalizadora[...]La sociedad se defendería a golpe de anticlericalismo, testimonio de todos aquellos afectados por el monopolio de la Iglesia que se dan cuenta de cómo ésta reconquistaba su antiguo reducto de privilegio y la revolución sólo se había logrado a medias" (García de Cortázar, 2002: 216-217).

Este texto de Fernando García de Cortázar (2002) sintetiza las claves del apoyo institucional de la Iglesia al régimen de la Restauración, pues las directrices vaticanas desde 1879 eran fomentar el *ralliement*, de abrazar los regímenes liberales como un mal menor, para defender en última instancia los intereses de la Iglesia, para lo que era ineluctable distanciarse del absolutismo monárquico, enemigo visceral de los sistemas parlamentarios europeos. Y así por ejemplo, en Jaén, el obispo Monescillo, que en 1875 será

trasladado a Valencia, abandonará sus iniciales veleidades carlistas y se echará en brazos del conservadurismo burgués, liderando, hasta el final de su episcopado jiennense, el discurso nacionalcatólico. De hecho, las elites eclesiásticas jiennenses, al vislumbrar el estrepitoso fracaso que le aguardaba al ejército carlista y en consecuencia a su ideología ultra y nostálgica del Absolutismo, maniobran con celeridad y reniegan de su cierta proclividad y simpatías iniciales por la causa carlista: "[...]por la derecha es poco perceptible en Jaén la actividad de los sectores integristas del Catolicismo ultramontano y del Carlismo que, en gran parte, se autodisuelve nada más iniciarse el proceso restaurador" (Artillo, 2001: 50).

Y las prácticas pietistas tradicionales de la nobleza, como sabemos heredadas del Antiguo Régimen, vuelven a ponerse de manifiesto en 1877, cuando la marquesa de Blanco Hermoso, tras el accidente personal al que me referí en precedentes apartados, costea de su peculio una lujosa cruz para la imagen de N. P. Jesús, demostrando públicamente con este gesto tan *altruista* el poder/posesión que ella -y lo que representa- tiene sobre la efigie del Nazareno, asociando la manera de entender y vivenciar la religiosidad de la aristocracia a las prácticas usuales de las manifestaciones externas cofradieras. Esta cruz de palosanto y bronce es la que, con motivo de la fotografía hecha en 1885 a N. P. Jesús [I55] tras el fin de la epidemia de cólera morbo asiático, tendrá colocada la imagen.

Durante el dilatado periodo de vida del sistema de la Restauración se vivirán momentos de efervescencia política y religiosa cuyos hitos son los *centenarios*, celebrados entre 1881 y 1892, como fueron los de Calderón, Murillo, Santa Teresa de Jesús y Recaredo, organizándose en el centenario de Calderón *procesiones históricas*. Y en esta levadura que religaba *el ser de España* con los *campeones del catolicismo patrio*, las procesiones pasionistas *suben* en estética y se enriquecen escenográficamente, conformándose una

Semana Santa muy diferente a la de épocas pasadas, pues a la esencia barroca se le suma la estética tardorromántica, costumbrista y regionalista, induciéndose a esta puesta en escena desde las esferas de la Iglesia institucional, porque:

"Los más claros exponentes de la piedad popular andaluza se mantuvieron bajo las formas[...]de hermandades, romerías, devociones, etc., a lo que se sumaban las muy acostumbradas rogativas públicas y la cada vez mayor presencia en el acto procesional multitudinario, que la propia religiosidad oficial se encargaba de potenciar, posiblemente debido a que era un modo de hacer palpable que Andalucía seguía siendo mayoritaria y abrumadoramente católica" (Domínguez León, 1999: 530).

Estas continuadas maniobras desde las jerarquías eclesiales, elites directivas y aristocracia ligada a N. P. Jesús para controlar la cofradía, se explica por la influencia tremebunda que la figura del Nazareno tenía entre las clases sociales jiennenses, por lo que es esta consideración de "puntos fuertes socioculturalmente", lo que despierta el interés "de los poderes sociales, políticos y religiosos establecidos", al tener claro que estas asociaciones de laicos son "un instrumento cuyo control puede proporcionarles un notable grado de influencia sobre amplios sectores de las comunidades locales en las que están insertas" (Escalera, 1989: 460). Y esto justificará el afán de las clases medias y altas por dirigir la cofradía de N. P. Jesús, pues no en balde, dos gobernadores de la cofradía del Nazareno, en el periodo de la restauración, ejercieron verbigracia la abogacía, en concreto Manuel de Miguel García y Juan Carrillo. El primero ejerció como máximo dirigente cofrade en tres periodos: 1878-1880, 1890-1892 y 1894-1895; y el segundo entre 1884 y 1888. El documento fontal fotográfico [I80] se hizo en cuanto tomó posesión de su cargo el nuevo Gobernador Juan Carrillo, para iniciar su mandato con un gesto populista, y el documento visual [I55] data de

1885, tras el inmediato fin de la epidemia de cólera, y ordenado hacer por el mismo Gobernador, el letrado Juan Carrillo. Y esta implicación de juristas en las directivas cofrades se dio igualmente en las demás cofradías jiennenses, cuyas juntas de gobierno, se nutrían de las clases medias y altas.

El s. XIX finalizará llegándose a un entendimiento entre la Iglesia y el Estado, pues la tan traída *cuestión religiosa*, tan candente en los inicios del régimen de cuya arquitectura se encargó Cánovas del Castillo, será básicamente solucionado gracias al criterio transaccionista canovista, que triunfó por encima del "violento espíritu de *cruzada* con que le combatieron *integristas* y *neocatólicos*", y únicamente, con el pontificado de León XIII, los elementos intransigentes del catolicismo español se acercarían a las orillas de la monarquía que encarnaba la Restauración, quedando tan sólo "en pie el reducto roqueño de los *ultras*, que considerándose más papistas que el Papa, siguieron aferrados a la convicción de que *el liberalismo es pecado*[...]" (Seco Serrano, 2000: 287). Y en el ámbito de las cofradías jiennenses, en la bisagra temporal del final del XIX y comienzos del XX, las directivas estarán copadas por gente ajena al discurso ultramontano, insertándose los miembros de las Juntas de Gobierno, y sobre todo los Gobernadores, en la órbita de la Iglesia institucional, al desembarazarse los sucesivos obispos de Jaén del ropaje ideológico reaccionario que caracterizó, verbigracia, a Antolín Monescillo.

El aprovechamiento de las cofradías por parte de los sectores nacionalcatólicos se reflejará, a finales del XIX, lo mismo que en los primeros balbuceos del XX, pues acaece que el discurso de las elites del catolicismo hispano se desarrolla en un supuesto campo de batalla de las mentalidades, siendo no el adversario, sino el encarnizado enemigo, el mundo moderno secularizado:

"[...] lo importante de esta movilización católico-conservadora de finales del XIX es que se defendía en ella la ″tradición española″, que a la vez significaba el enfrentamiento del catolicismo con la modernidad, con la revolución, con el materialismo ateo" (Álvarez Junco, 2001: 454).

Y es que tanto la jerarquía eclesial como la base laica, se desvivían para que España volviera al redil católico a machamartillo, por lo que "la resistencia al cambio continuó mucho después de que otras iglesias nacionales hubieran llegado a cierto grado de acomodación con la modernización[...]" (Martin, 1992: 256). Por todo ello el nacionalcatolicismo finisecular, en sus derivaciones procesionistas, desplegará una estrategia antirrevolucionaria, de resistencia ante el ineludible cambio de las estructuras sociales que se avecinaban y en parte ya se estaban produciendo, por lo que las manifestaciones de religiosidad popular jiennenses, serán surcos fertilizados para las injerencias de los elementos más reaccionarios de la Iglesia, persiguiendo con ahínco que se vinculara catolicismo con españolidad, o sea, la vuelta a la vieja idea de la Edad Moderna de que los cristianos viejos detentaban el alma pura e incorruptible de lo español, y qué plasmación pública mejor que las expresiones pasionarias de Semana Santa. Y será Menéndez y Pelayo el que con mayores dosis de brillantez ultime la ingeniería intelectual del nacionalismo español ultraconservador, pues la esencia de España era su madura personalidad cultural católica, lo que distinguía al país de las demás naciones europeas.

### 3.18.d. El reinado de Alfonso XIII (hasta el golpe primorriverista)

En el s. XX, reinando ya Alfonso XIII, se irá haciendo más grande la onda expansiva del anticlericalismo, y los católicos de intenso conservadurismo e incluso de cuño reaccionario, harán frente al *alud anticlerical* con igual grado de violencia, reafirmándose un círculo vicioso, porque "a cada ataque anticlerical, los católicos españoles remachaban su clericalismo y con ello fomentaban nuevas iras anticlericales" (Tusell, 1986: 49). Y en este clima de crispación en el que las posturas son anticlericalismo *versus* clericalismo, las cofradías, una vez más, pondrán su grano de arena en contra de la irreligiosidad mejorando sustancialmente las procesiones, trayendo desde Sevilla un conglomerado de pautas estéticas para insuflar aire fresco en las consideradas anquilosadas y artríticas estructuras procesionistas jiennenses, demostrando públicamente que el enriquecimiento material de las manifestaciones externas de religiosidad popular, evidencian un casamiento de amplias capas sociales con las tradicionales formas de vivenciar la Semana Santa.

Los estratos medios, dominadores de las directivas cofradieras, experimentan una fuerza centrípeta hacia el conservadurismo debido a un mimetismo de formas con las clases altas, y ello para diferenciarse netamente de las clases populares, escoradas hacia posiciones consideradas revolucionarias, por lo que estas capas medias de las juntas directivas cofrades se ponen a la defensiva de los rebrotes anticlericales de los sectores del campesinado y proletariado, debido al "miedo a la inseguridad de su propio modesto estatus, que derivaría de cualquier revolución que proviniera de las clases populares" (Fusi, 2000: 486), conduciendo esto a que las procesiones reflejen la mentalidad estructural de las cofradías, dirigidas por las clases medias.

En las dos primeras décadas del XX, los cortejos pasionales se desarrollan entre un abigarrado fervor popular, sobremanera, como es sabido, la procesión de N. P. Jesús,

que es la que arrastra más devociones e interés por parte de los jiennenses, tanto en el número de penitentes como de espectadores. Una característica de las procesiones de este periodo alfonsino, a mi juicio importante, es que explicitan una manera muy popular y espontánea de entender la celebración de la Semana Santa. Es decir, las estaciones penitenciales no están sometidas a una reglamentación estricta en cuanto a orden, adolecen de una estructuración rígida, porque el público, en ocasiones, se mezcla con los nazarenos, soldados romanos y músicos de las bandas, envolviendo los espectadores, materialmente, los tronos. Esto posibilita la recreación de una Semana Santa con rituales externos *abiertos*, o sea, que pueden ser modificados si el público deja de desempeñar un papel pasivo y adopta uno activo, llegando un momento en el que se crea un magma humano, caminando en paridad espectadores e integrantes de la procesión; algo que será bruscamente modificado con la llegada al poder de los militares en la Dictadura de Primo de Rivera, ya que las procesiones se trocarán en *desfiles procesionales*, perdiendo todo carácter espontáneo.

La fusión entre espectadores y componentes del cortejo pasionario se aprecia claramente en la secuenciación de documentos fontales [I85, I86, I87, I88, I89, I90], pues en esa procesión de N. P. Jesús de 1914, los *carros triunfales*, los nazarenos, soldados romanos y bandas de música son engullidos por la masa, y los espectadores, que forman dos filas para que entre ella discurra la procesión, van disolviéndolas aprovechando una calle estrecha, y se arremolinan junto a los tronos, evidenciando el carácter extremadamente popular, al dejar resquicios para la espontaneidad, en las procesiones de Semana Santa [I8, I11, I69]. Algo semejante sucede en otros documentos fontales visuales [I70], pues en [I96], al desembocar la procesión de N. P. Jesús en la plaza de la Merced, momentos antes de su finalización, la muchedumbre cierra el cortejo pasionista al ir detrás de los soldados romanos que, a su vez, desfilan después del palio de respeto, y la caballería romana, está *encerrada* en un pequeño

espacio cuadrado porque la gente, sólo deja un estrecho margen para que el trono del Nazareno pase, repitiéndose estos modos de contemplar/acercarse a la procesión en el *carro triunfal* de la Virgen de los Dolores [I95], cuando no se confunden procesionistas y espectadores [I71], o bien al entremezclarse costaleros, público y soldados romanos [I60], en un documento fontal que ya analicé en el apartado correspondiente a los costaleros.

El documento fontal [I79] es una palmaria demostración del carácter polisémico de la fotografía, pues a pesar de que la información epicentral extraída para la Tesis gira enderredor de la Semana Santa, también el corpus de documentos fontales visuales reporta datos que permiten contextualizar un acontecimiento. El referido documento visual [I79], datado en 1915, muestra el trono de N. P. Jesús atravesando el denominado popularmente Cantón de Santiago, uno de los enclaves emblemáticos del itinerario pasionario de la cofradía del Nazareno y un punto urbano que, a mediados del segundo decenio del s. XX, era una zona de transición entre los sectores habitados por clases medias y por las clases populares, ubicándose el cantón o Plaza de Santiago en el sector popular. Pues bien, en la esquina del edificio encalado de la vertiente derecha de la fotografía, justo debajo de un cartel pegado en la pared, se aprecia un letrero pintado con brocha -no es un rótulo comercial- en el que, con claridad, se lee la palabra *PAN*, escrita con letras mayúsculas. Esta pintada reivindicativa, realizada no en una barriada de clases medias, sino de clases populares, hay que enmarcarla en la coyuntura socioeconómica de 1915, pues en el bienio 1915-16 se produce un aumento de la tensión en Andalucía, conduciendo al estallido del Trienio bolchevique (1918-20).

Entre 1915 y 1916 se llega en Jaén a los niveles más elevados de conflictividad desde el inicio de la Restauración, debiendo situar el origen de esto en la honda

crisis sobrevenida tras las transformaciones económicas sufridas en toda la provincia jaenera coincidiendo con el inicio de la Gran Guerra, generadoras de una presión demográfica y una tendencia alcista en los precios (Artillo, 1994: 216-217). El encarecimiento de la vida y la consiguiente pérdida del poder adquisitivo de los trabajadores se evidencian en 1914, en contraposición con el *boom* económico experimentado en otras zonas españolas, porque los beneficios obtenidos en el sector agrícola provincial se debieron, ante todo, por el mantenimiento de precios elevados de los productos alimentarios, pues "[...]los distintos gobiernos que se sucedieron en esta coyuntura buscaron antes que nada, y pese al grave problema de subsistencias que se extendía por el país, preservar los intereses de la clase dominante[...]" (Hernández Armenteros, 1994: 401), cifrándose esto en importantes subidas de precios en productos de primera necesidad como los cereales y el trigo, produciendo esta situación una crisis de subsistencias y una radicalización de la conflictividad en los sectores campesinos y obreros de la sociedad jiennense:

"Nada más iniciarse la guerra [del catorce] encontramos las primeras lamentaciones por el aumento ″improcedente e injusto″ del **precio del pan** y de la carne. A comienzos de 1915 no es sólo que las subsistencias incrementen su precio, sino que además la acción de los acaparadores estaba haciendo escasear las mismas, y el problema adquirió tales dimensiones que en febrero de 1915 la Cámara de Comercio no se recata en comunicar que éste ″cada día alcanza más pavoroso aspecto, pues el encarecimiento de los artículos de primera necesidad y principalmente del **pan**, crea un conflicto que urge resolverlo en plazo muy breve, pues de no hacerlo así, el hambre, que es mala consejera acarrearía graves disturbios″"(Hernández Armenteros, 1994: 408. Las negritas son mías).

No obstante la extrema dureza de las condiciones de vida para las clases

populares, las autoridades locales no solucionaron de manera efectiva esa crisis de subsistencias, que iba creciendo como una bola de nieve rodando cuesta abajo, al no atreverse a enfrentarse con los sectores privilegiados de esa coyuntura económica, y de hecho, el 12 de marzo de 1915 una manifestación de mujeres que protestaban contra la subida de precios, terminó en disturbios, asaltos y saqueos de industrias y comercios (Hernández Armenteros, 1994: 413). Por consiguiente, en este clima enrarecido, hay que contextualizar el documento fontal visual [I79], pues la pintada *PAN* es una sorda llamada de atención en el decurso del cortejo procesionista, estando copada la calle, al menos según se desprende por el atuendo de los espectadores del ángulo inferior derecho de la fotografía, por sectores burgueses. La proximidad en el tiempo de esa situación de carestía y de larvada/expresa conflictividad social, explicaría que las autoridades no hubieran tenido aún oportunidad de borrar la pintada que, lisa y llanamente, sin acompañamiento de proclama política alguna, pedía comida, *PAN*.

Una fotografía, a mi entender excepcional, por el instante y escenario escogidos por el operador para tomarla es [I43], porque ofrece el magmático aspecto de la procesión aún *non nata* de N. P. Jesús dentro del templo de la Merced, momentos previos a dar comienzo, por lo que los *carros triunfales* de Santa Marcela (la Verónica) y San Juan están alineados, emergiendo al fondo de la nave eclesial el trono del Nazareno, con las velas ya encendidas. Al moverse continuamente los nazarenos y público dentro de la iglesia, las personas, por mor de la técnica fotográfica del momento (1912-1914), salen movidas, borrosas, con el típico *efecto fantasmal*, mostrando el trajín de los preparativos procesionistas, brillando los cirios de algunos nazarenos, pues al ser desde mitad del XIX hasta principios del XX la salida a las cuatro de la madrugada, los *hermanos de luz* habían de llevar encendidos los pabilos de las velas.

En esta etapa del reinado de Alfonso XIII, las procesiones son, indiscutiblemente, un espectáculo de masas [H7, I79, J1], y aunque se dejan rendijas para la espontaneidad, para que el cortejo pasionario se funda con los espectadores [G31], las Juntas de Gobierno se encargan de ordenar la procesión, de estructurarla, creando, al menos la cofradía de N. P. Jesús, presidencias de nazarenos delante de los tronos [I15, I79, I114, I116]. Esta estructuración de las manifestaciones externas de la religiosidad popular se ve en bastantes documentos fontales [G1, G19, G59, G60, G61, G63, G76, G86, I5, I14, I15, I74, J26, L1, L3,].

### 3.18.e. La Dictadura de Primo de Rivera

A partir de 1923, el golpe de Primo de Rivera y la consecuente implantación del Directorio Militar primero y Civil después, supondrán el entusiástico encuadramiento de los sectores conservadores entre los partidarios del régimen dictatorial, pues Cuenca Toribio (1989) piensa que "[...]con la llegada de la primera Dictadura esta derecha tradicional creyó que sonaba la hora de la imposición coactiva de un catolicismo *enragé*" (Cuenca, 1989: 13). En efecto, del alumbramiento de la Acción Católica en los inicios del s. XX, en parte una heredera del neocatolicismo decimonónico, saldrían los elementos católicos amantes del orden sociopolítico que engrosarían la Unión Patriótica, el partido diseñado por el dictador para sostener socialmente el régimen. Este aspecto de aprestarse a defender al Directorio lo resalta también Javier Tusell (1986): "la actitud de los colaboradores directos de la Dictadura de Primo de Rivera es, desde luego, la mayoritaria de los católicos, cuya actuación se dice inspirada en las enseñanzas pontificias" (Tusell, 1986: 123).

En Jaén, la Iglesia institucional estaba alarmada ante el desembarco de socialistas en el Ayuntamiento, pues en los pocos meses en los que estuvo al frente de la alcaldía un socialista, José Morales Robles, en las elecciones de 1920, rompió la secular asistencia y respaldo de la corporación municipal a los actos religiosos, así como la denegación de subvenciones a instituciones eclesiales, lo cual fue interpretado como una demostración de anticlericalismo (Hernández Armenteros, 1994: 434). Además, el último gobierno de concentración liberal de García Prieto amenazaba el monopolio ideológico del episcopado, por lo que, tras el golpe de Primo de Rivera en septiembre de 1923, el obispo de Jaén, Manuel Basulto, dio una circular "disponiendo cultos y oraciones por la Patria" y solicitando el apoyo incondicional de los católicos jiennenses para el naciente régimen (Hernández Armenteros, 1994: 434). La diócesis de Jaén mantendrá una línea ultraconservadora, acogiendo con alborozo la Dictadura de Primo, teniendo además sus "mayores defensores y portavoces en los órganos de prensa y partidos políticos más genuinamente reaccionarios de nuestra provincia" (Hernández Armenteros, 1988: 132). El obispo Basulto aprobaría la Coronación Canónica de la Virgen de la Capilla, Patrona de Jaén, en 1930, lo que nos habla de un Obispo que "se vincula a las tradiciones más cordialmente mimadas por el pueblo" (Caballero, 1995: 29), pues también bajo su episcopado tuvieron rápida aprobación los estatutos de la cofradía de la Buena Muerte, fundada en 1926.

Pero la Dictadura primorriverista se dejó notar en las manifestaciones de religiosidad popular? Es evidente, manejando el aparato de documentación fontal visual, que sí, porque se aprecia, respecto a la etapa alfonsina anterior: un enorme aumento de la presencia de tropas del Ejército y de la Guardia Civil, que o bien desfilan o llevan sus bandas de música a las procesiones, consiguiendo que, en buena medida, las estaciones penitenciales pasen a ser desfiles procesionales, pues se mejora susceptiblemente la organización de las

estaciones penitenciales; y se acomete una *modernización* de los cortejos pasionistas en virtud de un regionalismo esteticista, al poner las miras, una vez más, en Sevilla, trasladando sus pautas escénicas a las cofradías jiennenses, en lo concerniente a modos de adornar con flores los tronos, los cuales, además, dejarán en algunas cofradías de ser los heredados del s. XIX y ya arcaizantes, construyéndose unos nuevos dotados de mayor lujo, basados en los pasos sevillanos. Como es obvio, durante el interregno de la *solución* Berenguer, persisten los mismos condicionantes. De nuevo, las estructuras sociopolíticas inciden en la concepción procesionista.

El creciente populismo de las procesiones es un correlato del carácter populista del régimen corporativo primorriverista, como lo era la Unión Patriótica, un remedo de partido político, al aglutinar, como decía el periódico *La Regeneración*, órgano oficial en Jaén del partido único, a "las fuerzas sociales amantes del orden, la justicia y la paz pública", es decir, la masa social que salía en las procesiones, y sobre todo, los dirigentes cofradieros, representados por los Gobernadores de las cofradías, siendo buena prueba de ello las cofradías motoras de la Semana Santa: la de la Expiración y, sobre todo, la de N. P. Jesús. Respecto a la cofradía de la Expiración, el Gobernador, elegido en 1925 -hasta mediados de 1927-, fue Manuel Ruiz Córdoba, por lo demás alcalde de Jaén en la anterior etapa alfonsina, presidente de la Diputación Provincial y diputado a Cortes, y además, notorio amigo personal de Alfonso XIII. Y en la cofradía de N. P. Jesús, en 1924, resultó elegido Gobernador, dimitiendo tras la procesión de 1932, Inocente Fe Jiménez, uno de los políticos más sobresalientes de Jaén y activo colaborador de la Dictadura desde su andadura en septiembre de 1923. Inocente Fe fue un destacado hombre en el manejo de los hilos de la política provincial y correa de transmisión de los grandes caciques, tanto es así, que Inocente Fe, estuvo fuertemente enfrentado al sistema turnista de partidos (Hernández Armenteros, 1994:

455-456).

Estos vínculos entre cofradías y fichas relevantes de la Dictadura de Primo, acontece no sólo en la capital, sino en otra localidad de la provincia como Úbeda, de tanta tradición semanasantera, pues el General Leopoldo Saro, uno de los caciques de la política provincial del régimen y valedor de la jiennense cofradía de la Buena Muerte en sus inicios, será ubetense. Y si nos centramos en la época del Directorio Civil:

"En el ámbito religioso local que nos ocupa[...]intuimos buena sintonía entre la autoridad municipal y los diversos sectores de la Iglesia[...]Aunque no son excesivas las alusiones al ambiente lúdico, apreciamos que gran parte de las fiestas siguen teniendo referente religioso y militar" (Tarifa, 1996: 427).

El incremento de lo castrense en las procesiones acusa la militarización de la sociedad, debido al poder político del Ejército, a la *pacificación* del país tras la severísima represión del movimiento obrero y al relanzamiento social de la *gente de orden* afiliada o simpatizante de la Unión Patriótica. Es la época en la que desfilan en Jaén los Húsares de la Princesa, en concreto en los años 1928 y 1929, participando su vistosa caballería en la procesión de la Buena Muerte [O5], fundada en 1926 por un grupo de lo más granado de los sectores sociales jiennenses, por *gente de orden* afín al ideario regeneracionista del régimen. El operador fotográfico buscó en la Carrera un punto elevado, frente al teatro Cervantes, para inmortalizar el desfilar de los húsares, auténtico hito en la Semana Santa de Jaén de aquel entonces y, con el tiempo, *acontecimiento legendario* en el imaginario de los cofrades de la ciudad, por lo inusitado de aquella presencia. Y es que la fecha fundacional de la cofradía de la Buena Muerte, 1926, no es algo anecdótico, porque amén de producirse en pleno

Directorio Civil, tuvo el aval entusiasta de la autoridad eclesiástica porque en los años posteriores al Trienio bolchevique, la Iglesia tenderá a recristianizar una sociedad descreída, con repuntes anticlericales, y nada mejor que apoyarse en cofradías pasionistas dado el tirón popular de la Semana Santa en tierras andaluzas.

La Junta de Gobierno de la Buena Muerte, haciendo gala de sus magníficas relaciones con las altas esferas de la Dictadura primorriverista, demuestra escenográficamente en su estación/desfile procesional *su poderío* social, propio de la burguesía bien instalada y acomodada, porque en 1928 participan: los ya mencionados Húsares de la Princesa, la Escuadra de Batidores y la Banda de clarines del Escuadrón de Caballería de la Guardia Civil de Madrid, la banda de cornetas y tambores y una Compañía del 23 Tercio, con bandera y Escuadra de Gastadores de la Benemérita en uniforme de gala, asistiendo el subdirector general del instituto Armado en representación del Rey, a la sazón Gobernador Honorario de la cofradía. Este nombramiento de Alfonso XIII como Gobernador Honorario, es la guinda que corona una serie de títulos honoríficos concedidos por la cofradía de la Buena Muerte, pues en 1927 [E1, E23, E29, E32] y 1928 [O5] la Junta de Gobierno otorga "por unanimidad" unos "nombramientos de Cofrades de Honor", a saber: el Director de la Guardia Civil, Ricardo Burguete (en 1927), el Subdirector de la Benemérita, Antonio Sánchez y Sánchez, el Gobernador Militar de Madrid, Leopoldo Saro y Marín, así como el Director de la Guardia Civil, José Sanjurjo Sacanell (en 1928). Con toda esta retahíla de nombramientos puramente de *honor*, se sancionaba socialmente el prestigio de la nasciente cofradía de la Buena Muerte, anudando lazos con la órbita del poder político y militar del régimen primorriverista:

"[...]para todos ellos guardará imperecedero recuerdo la Cofradía [de la Buena Muerte], siendo esos nombramientos una pequeña e insignificante prueba de gratitud y

reconocimiento al apoyo y protección que mencionados señores nos han prestado en todo momento y nos continúan prestando" (Recio, 1929: 14-15).

Una evidencia más de las ligazones entre la directiva de dicha cofradía y las personalidades del régimen, es el banquete-homenaje que en el elitista paraje de Jabalcuz, la Junta de Gobierno, en agosto de 1928, en agradecimiento a la ayuda prestada, le dio al General Leopoldo Saro Marín, el factótum de la Dictadura en la provincia de Jaén, pues no en balde en su *curriculum vitae* estaba el haber sido uno de los organizadores del golpe de Estado del 13 de septiembre de 1923 (Hernández Armenteros, 1994: 449).

En su primera salida procesional, 1927, la cofradía de la Buena Muerte hace ostentación de una creciente militarización de la Semana Santa, al tocar delante del Cristo de la Buena Muerte la Banda de clarines -cornetas- del Regimiento de Artillería de Córdoba [E32], y al desfilar tras el trono de la Virgen de las Angustias guardias civiles [E29]. Esta primera procesión de la Buena Muerte despertó gran expectación en los círculos cofradieros capitalinos, como demuestra el documento fontal [E23], apreciándose una multitud en la plaza de Santa María, delante de la catedral, viéndose en primer plano las espaldas de unos soldados. Documentos fontales de otras cofradías muestran esta presencia militar [G4].

La *modernización* de la estética procesional jaenera, se plasmará copiando o inspirándose en los modelos sevillanos, como el carro, de nogal y caoba, que estrenará el Cristo de la Buena Muerte en 1927 [E1, E32], siguiendo los cánones del trono de su advocación homónima hispalense, la imagen titular de la cofradía de los Estudiantes.

El aburguesamiento de la Semana Santa de Jaén, al copar las directivas

cofradieras esta clase social sustentadora de la Dictadura, significará también tomar de Sevilla la extendida costumbre de que las mujeres, vestidas de mantilla, hagan en Jueves Santo la visita a los monumentos eucarísticos [R20], y se operará un aumento de mujeres con velo negro sobre la cabeza, que alumbrarán ordenadamente en algunas procesiones [G20, K10]; asimismo las camareras demuestran públicamente que ejercen una autoridad al situarse delante de los tronos, conformando una especie de presidencia femenina [E29, G20, G36]. Las cofradías de la Buena Muerte y de N. P. Jesús liderarán la adaptación de las procesiones jiennenses al modelo hispalense, proceso que se acelera en los años dictatoriales primorriveristas, pues Jorge Jiménez y Manuel J. Gómez (1992), al analizar la ingente obra fotográfica conservada en el sevillano Archivo Serrano, consideran que:

"La cámara de Serrano fue testigo excepcional de los cambios experimentados por pasos, imágenes y cortejos desde la década de 1920, periodo en que la Semana Santa de Pasión se configuró definitivamente como hoy la conocemos, constituyéndose lo que luego se ha dado en llamar ″estilo sevillano″. Son los años[...]en los que se definieron los rasgos más importantes del estilo cofradiero: supremacía del barroco en las canastillas [tronos], aumento del número de luces y del exorno floral, palios más ricos y complicados[...], coronas grandes para las Dolorosas y abundantes bordados en sedas de colores cubriendo la superficie de las vestiduras" (Jiménez Barrientos; Gómez Lara, 1992: 38).

La mejora en la estructura procesional proviene de adecentar más el ritual, ensanchándose el espacio por el que discurre el cortejo pasionista [E29, I38, I74, I75, K10, K13], perdiéndose esos boquetes que permitían antes expresiones espontáneas por parte del público, que se entreveraba con los penitentes y músicos. La imagen de N. P. Jesús sigue

polarizando la atención de las masas, y procesiona en loor de multitudes [I64].

En los estertores de la Dictadura primorriverista y primeros pasos de la solución Berenguer, entre el 29 de abril de 1929 y el 26 de febrero de 1930, fue alcalde de Jaén Juan Pancorbo Ortuño, comandante de Infantería en situación de retiro extraordinario y destacado cofrade de N. P. Jesús, el cual sería Gobernador de dicha cofradía entre el 5 de mayo de 1935 y el 11 de abril de 1945, dimitiendo por enfermedad. Este hecho nos da un mimbre más para hacernos idea de las relaciones tan estrechas entre la elite sociopolítica de la Dictadura y *Dictablanda* y las cofradías.

Y precisamente el Gobernador de N. P. Jesús, en la época de la *Dictablanda*, presintiendo, como uno de los puntales del régimen, que la situación sociopolítica podía variar de forma sustancial, impulsa la venta de **fotografías** de N. P. Jesús a cinco pesetas poco antes de la procesión con la idea de que la cofradía obtuviera al menos 2.000 pesetas "*para intentar contratar otra banda de música*" (L. A. C. N. P. J. N. de 9 de marzo de 1930), mas este renovado intento de propagar fotografías-estampas de la imagen del Nazareno no tuvo excesivo éxito, pues el dinero para la contratación de esa segunda banda de música se obtuvo merced a un préstamo bancario. Era palpable que la sociedad estaba anestesiada social, política y religiosamente, desencantada con las estructuras de poder y gradualmente escéptica ante el régimen de Dámaso Berenguer, evidenciándose este adormilamiento social en "*el escasísimo número de cofrades*" de N. P. Jesús, quejándose el Gobernador, Inocente Fe, incentivando la inscripción en la cofradía al suprimir "*la cuota de entrada*" después de cuatro siglos en vigor (L. A. C. N. P. J. N. de 29 de junio de 1930).

El desesperado intento para allegar fondos para la cofradía muestra que los

miembros de la Junta de Gobierno, se aferraban como un clavo ardiendo a unos modos de vida periclitados, exponentes de las costumbres de la burguesía acomodada, pues en agosto de 1930 se dio una fiesta "*a beneficio de la cofradía*" en los Jardines de Jerez, una de las zonas de recreo del balneario de Jabalcuz, tradicional lugar de diversión y veraneo de las clases burguesas jiennenses, la cual "*resultó amenísima y se desarrolló con toda la exquisitez que era de esperar dada la calidad de los Sres. organizadores y su amor a Nuestra Sagrada Imagen*" (L. A. C. N. P. J. N. de 25 de agosto de 1930). Esta crónica cofrade, propia de una gaceta de las incluidas en las *notas de sociedad* de los periódicos, refleja con nitidez cómo, en tiempos de crisis, las cofradías, incapaces de renovar sus cuadros dirigentes, vinculados a un sistema político que se va a pique, mantienen el espejismo de rescatar unos modos de vida decadentes, *declinados*, característicos de las elites burguesas urbanas que habían regido los destinos de la Semana Santa desde el s. XIX.

### 3.18.f. La Segunda República

La proclamación de la II República tras las elecciones municipales de abril de 1931, abrirá un foso insalvable entre la mayoría de los católicos y el Estado proclamado, explicitándose esta fractura, por ejemplo, cuando a finales de 1932 en Jaén los canónigos y los munícipes se enzarzan en discusiones al prohibirse a golpe de normativa el toque de campanas, resolviéndose la cuestión judicialmente a favor de la Iglesia en 1934. Y el cierre del grifo de las subvenciones económicas a la Iglesia motivó que se realizaran colectas extraordinarias para el sostenimiento de los sacerdotes (Martínez Rojas, 1998: 204-205). Y en el microcosmos cofradiero jiennense, se encenaga la situación al poco de instaurarse el régimen republicano, pues la atmósfera anticlerical era irrespirable para las cofradías, que

empiezan a atemorizarse ante una acumulación de acontecimientos:

"La llegada de la República sorprendió a la Real Cofradía [de la Expiración] en la paz de su esplendor. Fueron años de inquietud, de temor, de inestabilidad. Hubo un parón en su progreso, por lo que se limitó a mantenerse. En la primera reunión que celebró la Junta después del cambio de régimen, dice el acta de 10 de mayo de 1931, que en cumplimiento de un Decreto del Gobierno provisional por el que se mandaba desaparecer todos los títulos e insignias de la Monarquía, se acordó suprimir de la Hermandad el título de Real que venía ostentando en todos sus impresos en circulación. También se quitaron las coronas reales de los estandartes, faldones, túnicas, etc. Fue un penoso acuerdo para esta Cofradía tan vinculada a la dinastía reinante, pero no se pudo soslayar. Había que incorporarse a la realidad" (Ortega, 1988a: 103-104).

Así, en la Cuaresma del 31 se destroza y roba el cepillo de la capilla de N. P. Jesús, y los soldados romanos, *envalentonados*, exteriorizan *su conciencia de clase* y negocian duramente con la Junta de Gobierno de la cofradía del Nazareno, negándose en redondo a desfilar en la procesión a no ser que se atendieran sus *reivindicaciones laborales*, que eran: cobrar 200 pesetas por la banda de cornetas y tambores (L. A. C. N. P. J. N. de 8 de marzo de 1931) no rompiéndose el diálogo hasta casi el inicio del cortejo pasionista, no llegándose a ningún acuerdo y por consiguiente no saliendo las *legiones romanas*; y en la misma sesión de junta directiva, intuyéndose deserciones en los puestos de responsabilidad, se procedió a nombrar "*vicecamareras para sustituir a las titulares si era necesario*". Pero al parecer la procesión de 1931 fue "*brillante*" y no se notó en demasía la ausencia de los soldados romanos y de su banda de cornetas y tambores, sustituida a última hora "*por una banda de afuera que no hizo buen papel*" (L. A. C. N. P. J. N. de 17 de mayo de 1931).

Mas el miedo se extiende como un reguero de pólvora entre los responsables de las cofradías, siendo un botón de muestra la urgente convocatoria que hace la cofradía de N. P. Jesús, pues "*la Junta se reúne alarmada por la quema de conventos*" y "*aunque había habido confidencias de poner a salvo la cruz, túnica y demás ornamentos*", al final se llega al acuerdo de dejar todo como estaba, en su lugar habitual, pues se habían hecho gestiones con "***líderes políticos y obreros*** *y por ahora no había problemas en Jaén*" (L. A. C. N. P. J. N. de 17 de mayo de 1931. Las negritas son mías).

Durante el bienio azañista, sólo saldrían a la calle algunas cofradías al llegar Semana Santa. En 1932 procesionaron las cofradías de la Expiración y de N. P. Jesús, prestando servicios de escolta al Cristo de la Expiración por parte de los cofrades, sorteándose los turnos entre los que se prestaron como voluntarios para intervenir en caso de altercado público. Y en 1933 no salió procesión alguna, como ya hice referencia en capítulos anteriores, pues el *fatum* quiso que el Viernes Santo, 14 de abril, coincidiera con el aniversario de la proclamación de la República, por lo que el Gobernador Civil, Mariano Campos, le planteó a una comisión de directivos cofrades que pensaba autorizar un acto para conmemorar la efeméride, y el Alcalde accidental, Pasagali Lobo, argumentó que únicamente cedería la Banda Municipal de música, previo contrato, el Jueves y Sábado Santo.

En el bienio radical-cedista cambian las tornas y las cofradías respiran aliviadas y pueden procesionar con normalidad, al garantizar las autoridades el orden público. La Junta de Gobierno de N. P. Jesús acuerda, en vistas a la preparación de la estación penitencial "*que asistan todos los que puedan, pues estamos en días que hay que demostrar el verdadero amor a N. P. Jesús*", aunque un resquemor invadía a los directivos en lo tocante

a las "*muchas mujeres*" que procesionaban "*por los atropellos que pudieran intentar personas poco piadosas*" (L. A. C. N. P. J. N. de 4 de marzo de 1934). La procesión de N. P. Jesús de 1934 transcurrió sin problemas: "*el entusiasmo popular a la salida y entrada de la procesión fue de lo más emocionante que se ha conocido, quedando por ello la Junta muy satisfecha*" (L. A. C. N. P. J. N. de 29 de marzo de 1934). El 5 de mayo de 1935 resulta elegido como Gobernador Juan Pancorbo Ortuño, el antiguo alcalde de Jaén desde abril del 29 a febrero del 30 y militar retirado, y que tras el lapso guerracivilesco seguiría desempeñando el máximo cargo en la cofradía del Nazareno.

En todo el aparato documental fontal visual manejado, sólo existe una fotografía correspondiente a los cortejos pasionistas durante la Segunda República, y pertenece a la procesión de la Expiración de 1935 [N1], que fue hiperbólicamente valorada por su Gobernador al encomiar:

"[...]*el feliz resultado, brillantez y solemnidad de la procesión y la enorme concurrencia y altos sentimientos del pueblo que presenció el desfile apoteósico de toda la estación, sin haber ocurrido el más insignificante incidente, por lo que se congratulaba* [el Gobernador] *de la magnificencia del acto*" (L. A. C. E. de 27 de abril de 1935).

El triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936 crispará la situación sociopolítica, y el Gobernador Civil de Jaén, en abril de ese mismo año, deniega el permiso a todas las cofradías para salir en procesión en Semana Santa, eclosionando un sordo anticlericalismo larvado desde años y "desarrollado en las capas liberales y de izquierdas", y que tuvo como precedente la decisión del Ayuntamiento del 20 de marzo de, según la *Ley de*

*Secularización de Cementerios*, suprimir los servicios del capellán en el camposanto municipal, además de negar fondos consistoriales para la celebración de ritos funerarios (Castellano López, 1991: 149-150).

Ante la total ausencia de fotografías de procesiones de Semana Santa en el periodo republicano, no he tenido más remedio que acudir a las fuentes documentales escritas para reconstruir la situación que, con altibajos, vivieron/padecieron las cofradías jiennenses, siendo imposible elaborar un discurso histórico en base a los documentos fontales visuales, como he venido haciendo hasta ahora. En su momento di mi interpretación acerca de esta laguna fotográfica: el miedo o el recelo que los fotógrafos aficionados, los únicos que tomaban placas semanasanteras, tenían de ser relacionados con la clase burguesa *opresora* y con grupos políticos de derecha católica, por lo que el grupúsculo de aficionados jaeneros, en vista de las circunstancias, se abstuvieron, los años en que se celebraron procesiones, de salir a la calle *armados* con una cámara para sacar instantáneas, pues también podían ser acusados de querer retratar a espectadores contrarios a estas demostraciones de religiosidad popular, y consiguientemente ser etiquetados como colaboradores *de la derecha reaccionaria y de los curas*. Y quizá, las pocas fotografías tomadas de estaciones penitenciales, fueron destruidas en el decurso del conflicto para borrar toda sospecha de clericalismo. La única excepción es el documento fontal [N1], que muestra al director de la Banda Municipal, Emilio Cebrián, un personaje que ya gozaba en la ciudad de los laureles del triunfo, participando al frente de sus músicos en la procesión de la Expiración de 1935, llevando al cuello la medalla de la cofradía.

### 3.18.g. La Dictadura de Franco

Tras el dramático paréntesis de la Guerra Civil, el régimen político dictatorial implantado en España influirá drásticamente en las cofradías, produciéndose una auténtica *invasión* de lo político en las manifestaciones externas de religiosidad popular, imprimiéndole a las procesiones de Semana Santa un sesgo ideológico de tamaño calibre, como nunca sucedió en la Historia Contemporánea de España. Mas las estaciones penitenciales variarán sustancialmente en el régimen, por lo que considero que es más adecuado dividir su estudio en dos periodos: el primer franquismo de la larga postguerra civil, y el segundo franquismo, que engloba los años del desarrollismo, pues las estructuras del sistema político y la sociedad española evolucionarán, teniendo eso su reflejo en las maneras de vivir externamente la Semana Santa.

### 3.18.g.1. El primer franquismo: los años cuarenta y cincuenta

En la inmediata postguerra civil, uno de los soportes estructurales del sistema dictatorial será la alianza con la Iglesia, por lo que, dentro del programa recatolizador de la sociedad, la religiosidad popular será una inmejorable herramienta, apoyando esta idea los cuadros dirigentes cofradieros, los sacerdortes y el episcopado, volcado hacia posicionamientos tridentinos y neotradicionalistas, "una especie de catolicismo fundamentalista que buscaba un renacimiento masivo público y privado del catolicismo en España" (Payne, 1999: 13), algo que puede ser constatado acudiendo al aparato documental fontal fotográfico, literaturizado éste por Molinero Cardenal (2001):

"Es tiempo de fe, de dramas sacros y vía crucis, de penitentes y

nazarenos. Es tiempo de Cuaresma, de vigilia y dietas microalimenticias, de abstinencia carnal y familias numerosas, de cofrades y pobreza espiritual, de sufrimientos y privaciones, de fracasos y desilusiones[...]" (Molinero, 2001: 395-396).

El régimen de Franco lleva a sus últimas consecuencias el nacionalcatolicismo: "[...]el más rígido modelo de corte clásico, y aún mejor **barroco**, se implantó con la común participación y entendimiento de la Iglesia y el Estado en su afán de encuadrar católica y dictatorialmente a la colectividad hispana" (Cuenca, 1989: 102. La negrita es mía). Las procesiones encarnan a la perfección este ideal, este volver de las manifestaciones externas religiosas a un lugar de privilegio en el imaginario social, retomando la más rancia tradición hispana, escenificando con perfecta sintonía la unión entre los poderes político y eclesial. La participación de guardias civiles, soldados y falangistas en los desfiles procesionales, pues en puridad así hay que denominar en los años cuarenta a los cortejos pasionales, auténticos trasuntos de desfiles militares y paramilitares con implantes religiosos, testimonia el afán de capitalizar *la victoria y la paz* como epígonas de la *Cruzada del 36*. El profesor Carlos Colón Perales (1998) describe el contexto de postguerra en el que vivaqueaban las cofradías:

"[...]Se vieron cogidos [los cofrades] entre el fuego cruzado de dos violencias irracionales: la de una intransigencia atea que adoptó formas extremas de odio a todo lo religioso y la de la crueldad integrista de los nacionalcatólicos. Los primeros quemaron iglesias, muchas imágenes sagradas se perdieron y otras se salvaron gracias a que fueron escondidas. Los segundos apagaron con ríos de sangre humana el fuego que había calcinado las imágenes y aplacaron con miles de muertos la sed de venganza del dios falso y atroz de los nacionalcatólicos" (Colón, 1998: 69).

La Iglesia institucional, tras la Guerra Civil, y en el marco del primer franquismo, sumido en la autarquía, para buscar una rápida y eficaz recatolización de la sociedad, no sólo no pone trabas, sino que fomenta la fundación de cofradías de Semana Santa, consideradas una valiosa arma ideológica, por lo que en Jaén se crean las siguientes: la Magdalena (1945), los Estudiantes (1946), Entrada de Jesús en Jerusalén, más conocida popularmente como la Borriquilla (1949), el Perdón (1952), el Resucitado (1952), la Estrella (1955), aunque ésta sólo nominalmente, pues no saldrá procesionalmente hasta casi tres décadas después, y el Silencio (1955). Esta *fiebre* por aprobar estatutariamente cofradías entraña una sintonía entre los sectores nacionalcatólicos laicos y eclesiales, porque la Semana Santa jiennense da un giro espectacular en su explicitación plástica, al duplicarse en una veintena de años el número de cofradías que procesionan por la ciudad.

La falangistización de la Semana Santa es incuestionable en el documento fontal [G75], correspondiente al Jueves Santo de 1940. En dicha fotografía, tomada al Cristo de la Expiración en la plaza de San Bartolomé, a la salida de la cofradía, se vislumbran los enhiestos caperuces alrededor del trono de la imagen del crucificado, mientras, el público que abarrota las inmediaciones de la iglesia, hace el saludo falangista, convirtiéndose la plaza en *un mar de brazos en alto*, en manida expresión de la época. El documento fontal visual [G75] expresa, entiendo que magistralmente, el contexto sociopolítico de la postguerra: numerosos espectadores llevan calada la boina -roja- del uniforme de FET de las JONS, y como a la salida de las imágenes se interpretaba la Marcha Real, suprimida durante la II República y Guerra Civil -en zona republicana- como himno nacional, el público *saluda ritualmente brazo en alto* a los sones del himno, como correspondía a la práctica habitual en la etapa de fascistización del régimen.

El maridaje entre el Estado y la Iglesia tiene un preclaro campo de actuación en el terreno cofradiero, pues las procesiones expresan con una claridad meridiana este trasplante de la parafernalia del régimen en el antiguo cuerpo la religiosidad popular. Si en las fachadas de las catedrales españolas se habían pintado, grabado o esculpido las frases *José Antonio Primo de Rivera ¡Presente!* y/o *Caídos por Dios y por España ¡Presentes!*, las procesiones serán instrumentalizadas y prolongarán escenográficamente la estética de FET de las JONS al incorporar falangistas escoltando tronos o desfilando las centurias [A8, A18, E2, G71]. Y si el Ejército, bastión del régimen, había ganado la guerra a *los sin Dios*, los militares participarán masivamente en los desfiles procesionales, erigiéndose ante el pueblo como los valedores del sistema político y los que habían devuelto España al redil del catolicismo, instaurando un Estado confesional en el cual las cofradías viven un proceso de oficialización y se militarizan "tal es la cantidad de nombramientos honorarios, imposiciones de fajines a Vírgenes, desfile de piquetes, etcétera, que tuvieron lugar durante la Semana Santa" (Moreno, 1999a: 210), y abundando en ello, a las imágenes se les rinden honores militares [I103] y se les condecora, imponiéndoles las medallas ganadas por los *nacionales* en los campos de batalla, tanto de España como de Rusia, pues en la *cruzada contra el bolchevismo*, los divisionarios azules recibirán cruces de hierro, algunas de las cuales serán donadas para lucir cerca de las imágenes o en el pecho de éstas, caso de llevar túnica. El antes citado documento fontal [I103] plasma una muestra de cómo se les tributa honores militares a las imágenes, ya que un policía armada saluda llevándose la mano a la frente mientras el trono de N. P. Jesús entra en la iglesia de la Merced, finalizando así la procesión.

El Ejército, al arropar las procesiones y codearse con símbolos religiosos de todo tipo, así como con dignidades eclesiásticas, logra una suerte de bendición pública de su

*misión salvadora de la patria*, sancionándose desde la Iglesia institucional su estatus privilegiado, imprimiéndole, por añadidura, una estética militarista a los desfiles procesionales [E2, I94, K11], porque todos los integrantes parecerán haber sido traspasados por un hilo conductor militarizado: se borra cualquier atisbo/mácula de espontaneidad por parte de los espectadores, las bandas de música procesionarán en formación cerrada, los nazarenos guardan distancias unos con otros, es decir, cuidan de que exista una separación adecuada entre ellos para que las filas de penitentes no se amazacoten [C16, C29, C30, C32, E36, G5, G8, G9, G34], las presidencias florecen y se convierten en un pódium elitista o sitial honorífico a ojos de la gente [C36, G49, G81, H6], el espacio abierto entre el público aumenta para que el desfile procesional sea admirado en todo su esplendor, no osando nadie cruzar entre las filas de nazarenos o arracimarse delante de los tronos [A6, A7, A11, C16, C27, C30, C32, E20, E33, E36, G38, G81, H2, H20, H28], y casi todas las camareras se vestirán con la *clásica mantilla española*, aupada como símbolo de una clase social, la burguesa [C2, C25, C31, C38, C40, E4, E7, E21, E33, E35, G14, G33, G42, G46, G50, K11].

El nacionalcatolicismo altera radicalmente el sustrato tradicional de las manifestaciones de la religiosidad popular, procediendo a un proceso abrasivo para limar muchos de sus aspectos populares y espontáneos, que a partir de ahora serán estereotipados, reorientando las procesiones hacia una ortodoxia de hierro alentada por la jerarquía eclesial y por el Estado, cristalizando esto en la cantidad de veces que el Obispo y los clérigos capitulares participan en los desfiles pasionarios codo con codo con los gerifaltes del Movimiento Nacional y de la milicia.

En esta Tesis el manejo de documentación fontal fotográfica constituye el nervio instrumental, por lo que, en virtud de ese análisis, es incuestionable esa mencionada

instrumentalización de las cofradías por parte del poder político, con la aquiescencia de los directivos cofradieros y el beneplácito del poder eclesiástico, porque los jerarcas locales del régimen se cuidaron de aparentar una feraz colaboración con el mundo de las cofradías, dando un espaldarazo a la Semana Santa al acudir, en calidad de autoridades, a los desfiles pasionistas. Y esto era así porque la fe cristiana, para el nacionalcatolicismo instigado por el régimen, constituía la trabazón de su ideología, depositaria en suma del *ser histórico del pueblo español*, y la Semana Santa encarnaba a la perfección ese sentimiento, encajando a mi entender, en la narración visual que ofrecen los documentos fontales fotográficos, este texto de Javier Tusell (1996):

"En el caso de la dictadura de Franco, una primera imagen que parece desprenderse de la relación entre el sistema político y el catolicismo es el de que éste (como el Ejército) era no sólo un círculo de autonomía parcial respecto del Estado sino la esencia misma sustentadora del sistema político" (Tusell, 1996: 182).

Y asimismo tendría buen encaje para el propósito de esta Tesis el discurso histórico de José Manuel Cuenca Toribio (1989) acerca del nacionalcatolicismo de postguerra:

"La ecuación que presidiera el meollo de la heteróclita ideología del régimen triunfante en la guerra civil -catolicismo-Patria; nación-estado confesional- quedaba en él sintetizada con euforia y garra. Merced a su ascendiente social, la Iglesia apoyó al régimen, el cual, con su fuerza legal y coactiva, reforzaría la moral católica y las instituciones eclesiásticas" (Cuenca Toribio, 1989: 102).

Esa instrumentalización de las cofradías no supone una coacción política, una imposición de las esferas del régimen, sino una *alianza natural* entre las manifestaciones de religiosidad popular de los españoles y los paladines de la fe, esto es, el Ejército, la Guardia Civil, FET de las JONS y las autoridades del Movimiento a nivel provincial y local. En opinión de Hurtado Sánchez (2000), "la teología política del nacionalcatolicismo, al mismo tiempo que vive en una radical reinstalación nostálgica en el medievo ahistórico, vive también en una lógica cerrada a todo progreso; la modernidad es, por esencia, antiespañola y anticatólica" (Sánchez Hurtado, 2000: 68), y esto afloraría en el discurso procesionista, al pretender conformar, aunque efímeramente, por espacio de unas horas, una comunidad ucrónica religada con *épocas doradas* antiguas y contrarreformistas mas no del todo periclitadas, que expresa gráficamente la alianza entre el pueblo de Jaén, una pieza más del pueblo hispano, con el catolicismo. El discurso que para el historiador proporcionan las fotografías, se enriquece con el discurso que ofrecían los noticiarios del NO-DO de Semana Santa:

"La alteración del habitual ritmo político, ciudadano, laboral y lúdico contribuye en gran medida al enclasuramiento hermético que ofrecen estos reportajes, como si de otra España, exótica por demás y cercana a la que pintaron los viajeros europeos del siglo XIX, se tratara. Fascinantes metamorfosis también para el historiador de la cultura: escenografía, objetos, vestuario, itinerario narrativo, todo aparece transmutado, travestido en las ciudades y pueblos, vistiéndolos de forma irreconocible e impermeable al presente. En suma, el hábito hace aquí al monje, pero éste por añadidura carece de edad. La esencia es una e innegable; lo adjetivo se sustantiviza" (Tranche y Sánchez-Biosca, 2001: 557-558).

Las procesiones de los años cuarenta se desarrollan en un clima de ebullición

religiosa, tanto desde el punto de vista de los participantes en ellas como del de los espectadores [C17, C19, E33, G71, I6, I65, K2, K9, K11], y ello es explicable porque todas las capas poblacionales, de una u otra manera, se ven impelidas a participar en las manifestaciones/eclosiones de religiosidad semanasantera, bien por buscar un empujón en el ascenso y promoción social, profesional y político, o bien para ahuyentar cualquier acusación de no ser afín al régimen, de manifestar cierta tibieza política o incluso de tener veleidades republicanas. Es por esto por lo que es exorbitante el número de personas que sale alumbrando vestida de calle en varias cofradías [C2, E4, G27, G43, G88] o de luto riguroso [E31, G43], pero sobre todo en la procesión de N. P. Jesús, contándose por varios millares, algunos en parte por no disponer de recursos para comprar una túnica, y asimismo para *dar la cara*, para testimoniar públicamente la fe en la religión, vivenciada acordemente con unos seculares modos piadosos de religiosidad popular, autoconcediéndose de esa manera una cédula de persona religiosa, y por ende de orden [I25, I27, I84, I97]. Este populismo es inducido y remarcado triunfalmente por el régimen en el NO-DO, pues es su epítome visual, y la fotografía refleja el mismo magma ideológico:

"En el fondo, es una espléndida ocasión para encontrar en plena actividad el populismo franquista, su noción del arte y de la artesanía, la dependencia de ambos respecto a los principios religiosos inalterables de antaño y la certeza de que en el pueblo llano se encuentra la verdad de la tradición. Así, las tallas, los pasos, los imagineros locales, las vírgenes específicas de cada lugar serán la forma en que vive el populismo[...]En suma, se trata de un ritual en el que distintos estratos de lo popular se dan cita. No nos hallamos tan lejos de la recuperación de ese eslabón perdido que separa (pero también emparenta) nuestro presente con el espíritu de la Contrarreforma tridentina. Regresar al caparazón o, mejor aún, a la gruta del fervor popular, disolver el tiempo, expresar el espíritu

más profundo de las glorias españolas a través del recogimiento son, aquí, fenómenos sintomáticamente paralelos a la espectacularización que el noticiario [NO-DO] emprende de esta supuesta mentalidad nacional" (Tranche; Sánchez-Biosca, 2001: 564-565).

Una plástica expresión del nacionalcatolicismo se observa en el trono de Jesús de la Caída [C37] de la cofradía de la Magdalena, pues en uno de los laterales del carro va colocado un escudo con la bandera nacional, yendo en el centro la cruz de Calatrava, el escudo de la cofradía. Pero lo que es muy significativo es la forma de ese escudo nacional en el cual se lee *España*: es el distintivo que llevaban cosido en la manga de la guerrera los soldados que combatieron en la División Azul, la 250ª División del Ejército alemán durante la Segunda Guerra Mundial. Los ex-divisionarios, como demostración de haber luchado en dicha unidad, tendrán el *privilegio* de llevar de por vida ese escudo rojo-amarillo-rojo en la manga del uniforme (Bueno y otros; 1980). Y la cofradía de la Magdalena, añadirá su emblema, la cruz de Calatrava en color rojo, fundiendo así los elementos: militar-falangista-cofradiero, resultando una original visión del nacionalcatolicismo de Semana Santa.

En un apartado anterior analicé el documento fontal [H9] como ejemplificación del nacionalcatolicismo, pues en pleno desfile procesional de la cofradía de la Vera Cruz, al transcurrir el cortejo pasionista por la plaza de San Francisco, el trono de la imagen de Jesús Preso es parado detrás de la *Cripta de los Caídos*, siendo girado para que la efigie sagrada, patrona de los *ex-cautivos*, mirase de frente hacia el recinto eclesial y se rindiese un homenaje patriótico a los jiennenses que fueron *fusilados por las hordas rojas* y que estaban enterrados en la cripta del Sagrario de la catedral.

De nuevo, me parece pertinente traer a colación el hecho de cotejar los

documentos fontales de la larga postguerra civil con los noticiarios del NO-DO de Semana Santa, porque éstos, al igual que las fotografías, destilan el clima de *Cruzada*, pues:

"Los signos militares son ostentosos, creando una suerte de *collage* religioso-militar que se adecua a lo expuesto por el locutor, el cual traza el nexo entre religión y guerra civil, aludiendo indirectamente al tópico de la guerra civil como pasión" (Tranche; Sánchez-Biosca, 2001: 559).

Este binomio Pasión (de Cristo)-Pasión (de la *Cruzada*), queda expresado explícita y escenográficamente en los desfiles *pasionistas*, pues quién padeció los horrores de una guerra considerada santa -*Cruzada*-, quién sufrió en la lucha contra el ateismo materialista, quién pasó amarguras y sacrificios?: los vencedores, el *bando nacional*, porque la *Cruzada* era una radical expiación pública para conseguir en última instancia una victoria de la fe y de la patria, cristalizando esta idea salvífica-patriótica en la abrumadora presencia del Ejército en las procesiones, acompañando la representación del drama de Cristo y de su doliente y sufridora Madre:

"La Patria, como totalizador y aglutinador cultural, formaba un ente compacto, al que se le debía todo aquello que un hombre podía ofrecer y, por lo tanto, la vida[...]Lo que actúa como mecanismo de supervivencia comunitaria representada como una **madre eterna**. En la medida en que es un símbolo incombustible, sus representantes **no mueren**[...]La guerra, entendida como el verdadero motor de la vida social, multiplica el potencial mitógeno del patriotismo depositado culturalmente en el arsenal cognitivo que le obligaba a actuar. La sociedad guerrera, indivisa e integrada, crea al **patriota-creyente** a través de la guerra[...]" (Anta, 1999: 347-348. Las negritas son mías).

Las procesiones de Semana Santa recuerdan/refuerzan la *Cruzada*, proyectándose el discurso y la estética nacionalcatólicas en ellas:

"La retórica demonizadora y la condenación más simple y esquemática estuvieron al frente de una religiosidad que se quiso exhibicionista y ritual. Apoyó sus mecanismos de persuasión en la aparatosidad y el signo barroco de exhibiciones públicas y masivas de piedad. Fue una piedad de escaparate, alimentada de continuas procesiones[...]Peinetas y mantillas negras, sacrificios y penitencias, procesiones con las rodillas desnudas[...]" (Gracia García; Ruiz Carnicer, 2001: 120).

Esta fusión de lo militar, lo falangista y lo religioso-cofradiero del nacionalcatolicismo, se resumen en dos documentos fontales [G10, G12] correspondientes a la procesión de la Expiración de 1944, plasmando el momento en el que unas autoridades militares, formando una presidencia específica para el Ejército, pasan justo por delante del Palacio Provincial. Aún faltaban dos años para que se constituyera la Agrupación de Cofradías, por lo que no existe en la Carrera la tribuna en la que tomarán asiento las elites jaeneras. En uno de los balcones del Palacio de la Diputación Provincial está colocada la bandera de Falange, con el yugo y las flechas [G12], institucionalizando así el régimen la festividad sacra de la Semana Santa. Fijando la atención en la presidencia de militares, el capitán situado segundo por la derecha [G12], lleva asomando por la guerrera el cuello azul de la camisa falangista, pero el oficial que más me interesa recalcar es el coronel Juan Pancorbo Ortuño, que camina el segundo por la izquierda [G12] con guantes blancos y con una mano metida en el correaje, y al cual ya he hecho referencia en dos ocasiones anteriores.

El coronel Juan Pancorbo Ortuño [G10, G12] era Gobernador de la cofradía de N. P. Jesús, pues fue elegido en mayo de 1935 y no dejaría el cargo hasta abril del 45, un año después del documento fontal referido, y un día después de terminada la Guerra Civil, el 2 de abril del 39, casualmente Domingo de Ramos, Juan Pancorbo reúne en su domicilio particular a algunos directivos de la cofradía y dirige los preparativos para sacar la procesión a la calle cuatro cinco jornadas más tarde. Se hace constar en acta el agradecimiento a diversos miembros de la Junta de Gobierno "[...]*que con tanto entusiasmo y riesgo de sus vidas han cooperado a la conservación y custodia de las imágenes y efectos de la Cofradía durante la dominación roja*[...]" (L. A. C. N. P. J. N. de 3 de abril de 1939). La notoriedad acumulada por Juan Pancorbo Ortuño, antiguo alcalde entre 1929-1930 en los regímenes primorriverista y berenguerista, militar adicto a la sublevación del 36 y Gobernador de la cofradía de N. P. Jesús durante una década, explican que el fotógrafo, en 1944, tomara una placa de la presidencia militar formada en la procesión de la Expiración, figurando en ella este militar-cofrade exponente del nacionalcatolicismo jiennense [G10, G12].

Y sería un ejercicio imaginativo e interesante *locutar los documentos fontales fotográficos* trasladando las locuciones realizadas en el NO-DO de los años cuarenta, porque el nexo de unión, el discurso ideológico es idéntico:

"*Hervor de fe y, al mismo tiempo, floración espléndida del arte religioso sin igual en el mundo es la Semana Santa en las diversas provincias españolas. Por las calles*[...]***desfila*** *la cofradía*[...]*La constituyen heroicos combatientes de nuestra Cruzada. Los que ofrendaron su esfuerzo y su sangre a la Patria rinden pleitesía de piedad y fervor a la divina figura del Redentor del mundo*" (Tranche; Sánchez-Biosca, 2001: 559. La negrita es mía).

Otro documento visual que explicita el carácter recordatorio de la *Cruzada* por medio de la Semana Santa, se refiere a la procesión de la Vera Cruz [N12], pues a finales de los años cuarenta, la muchedumbre rodea la banda de música de la Guardia Civil, que permanece en posición de firmes. En primera fila se sitúa una línea de oficiales de la Guardia Civil y el Gobernador de la cofradía, destocado del caperuz -para que sea bien visible su autoridad-, vestido de nazareno y empuñando la vara de mando. Pues bien, en una de las fachadas de la iglesia de San Ildefonso, está situada la *cruz de los caídos*, teniendo en su base una corona de laurel en homenaje-recuerdo a los que *dieron su vida por Dios y por España*. La asociación de ideas entre la *mística de la Cruzada* y el misticismo nacionalcatólico de la Semana Santa, es evidente.

Los desfiles procesionales, como ya se vio anteriormente, se plagan de guardias civiles escoltando tronos [C14, C17, C22, E12, E13, E21, G17, G71, H38, I27, I84] o interpretando marchas merced a una de sus bandas [N12], de policías armadas allanando camino delante de los carros o yendo cerca vigilando [A17, C21, C36, C40, E19, E30, E33, F1, G18, H9, H19, H20, H25, I6, I25, I66, I93, I103, K2, M26, P3], desfilando [03] o dando escolta a tronos [H14], y de falangistas escoltando carros [E2, H21, I46, I56, I94, I97]. Las autoridades eclesiásticas, encabezadas por el obispo Rafael García y García de Castro (1943-1953) [P19, P25, P28], y por el Cabildo Catedral [P3, P10, P19, P28] a partir del *Año de la Victoria*, salen con satisfacción en los desfiles procesionistas, teniéndoles las Juntas de Gobierno reservados lugares de privilegio, lo mismo que para los jerarcas del régimen y la oficialidad militar, constatando este hecho una multiplicidad de documentación fontal fotográfica, que al ya haber sido analizada, me remito a los apartados correspondientes. Y hay cofradías, como la Borriquilla o la Vera Cruz, que son el epicentro del ideario

nacionalcatólico: la primera por su componente falangista [A1, A5, A8, A9, A10, A13, A14, A18, A19], y la segunda por estar arropada a todos los efectos por la Guardia Civil [H9, H19, H20, H25, H38]. Estos documentos fontales referidos con anterioridad explicitan, al menos visualmente, el ideal de vida del nacionalcatolicismo, en la que los falangistas serían *mitad monjes y mitad soldados*, y las cofradías una reactualización tridentina que ofrecerían una lectura de una visión nostálgica de un pasado, el imperial español, además de ser las cofradías de Semana Santa una vindicación de comunidades orgánicas preindustriales.

La imaginería emanada en este periodo nacionalcatólico de los talleres, aunque parezca inverosímil, tampoco escapa de la moda imperante en la forma de peinarse las féminas y los hombres, pues la efigie de San Juan evangelista [G45, G66] que adquiriera la cofradía de la Expiración en 1943 en Valencia, fue concebida con un "tupé frontal o ″¡Arriba España!″ que figuraba en la cabellera, por ser todo un símbolo de la moda que entonces hacía furor en el peinado de los muchachos" (Ortega, 1988a: 126).

Este clima de ferviente nacionalcatolicismo encuentra fácil acomodo en los actos externos organizados por la Agrupación de Cofradías, como queda patente en el anual vía crucis, coincidente con el Miércoles de Ceniza, que congrega a bastantes decenas de personas en torno a una imagen, elegida por dicha Agrupación, que es portada en andas por la calle realizando un itinerario semejante al de las procesiones, con el objetivo de llevar esa figura de Cristo y/o de la Virgen a la catedral y acto seguido celebrar una eucaristía. Los documentos fontales demuestran que los vía crucis tenían lugar en la tarde-noche [G48, P25, R14, R15, R37, R46], y en ellos se aprecia cómo una muchedumbre rodea materialmente las imágenes [G48], en este caso las efigies titulares de la cofradía expiracionista: la Virgen de las Siete Palabras y el Cristo de la Expiración.

En los vía crucis, la estructura procesional es más abierta que en los desfiles pasionistas específicos de Semana Santa, ya que se permite una participación del *pueblo fiel* sin cortapisa alguna, no identificándose externamente los dirigentes cofradieros del resto de participantes, aunque sí se guardan unas normas organizativas visualizadas a la luz de la documentación fontal: los cofrades forman un cortejo, yendo en medio las imágenes [G48]; las directivas de las cofradías conforman una presidencia delante de las esculturas [R14, R15, R46], mientras el público contempla el cortejo desde las aceras; varios cofrades escoltan la imagen portada en andas, creando un círculo visual alrededor de la efigie cristífera semejante al apreciado en las procesiones [R15], figurando asimismo un policía armada cerca de las andas procesionales, y yendo detrás de la efigie sacra los sacerdotes; la alianza entre Estado, Iglesia y Ejército se patentiza en [R25, R46], pues el Obispo, varios militares, representantes del Ayuntamiento y directivos cofrades, en apretada línea, figuran en varios momentos de un vía crucis [R25, R37].

En la veintena de años analizada en este apartado, el integrismo religioso se apega a fórmulas antiguas, y por ello atesoradoras de una inmensa carga legitimadora, a unas formas tradicionales de exteriorizar una vivenciación del catolicismo, por lo que el discurso de la intransigencia religioso-política (o viceversa, tanto monta) encuentra un excelente caldo de cultivo en el mundo cofradiero, al que intenta fagocitar, apalancándose el nacionalcatolicismo en un visceral rechazo de la modernidad, entendida ésta como una laicización de la sociedad y por ende, una degeneración de la moral y una decadencia y *declinación* de las buenas costumbres. El largo y duro como el pedernal periodo del nacionalcatolicismo de postguerra, pretendió totalizar la ortodoxia religiosa, pues las procesiones aportaban un suplemento de catolicidad a la España de Franco, que distinguían al

país del resto de catolicismos nacionales, más *desnatados* por menos puros.

### 3.18.g.2. El segundo franquismo: los años sesenta y setenta

El Plan de Estabilización de 1959 supondrá un cambio fundamental en el sistema económico del régimen, poniendo los cimientos del desarrollismo de la década de 1960, y esa evolución en el orden de la economía se vive también en otros niveles de la sociedad, reflejándose esto en las procesiones, ya que, además, el Concilio Vaticano II (1959-1965) convulsionará todos los sectores de la Iglesia: desde las cátedras episcopales hasta las asociaciones de *cristianos de base*, y la Semana Santa sufre un mazazo en sus formas externas, pues muchos modos tradicionales de vivenciar la religiosidad popular son puestos en solfa por la propia Iglesia, y la arquitectura pasionista se tambalea por la labor de termita radicada en las sacristías. A propósito de esto, el profesor Carlos Colón (1998) escribe:

"Los años sesenta supusieron en lo religioso las venturosas innovaciones del Concilio Vaticano II (1959-1963-1965) y en lo formal la aparición de los primeros síntomas de degradación estética operados por los procesos de aculturación masiva que se inician en el período desarrollista, que abarca los 13 años que van del sexto Gobierno a la muerte de Franco (1962-1975)[...]Por desgracia, la mayor parte de las hermandades no supieron ver cuanto de bueno había para ellas en el Concilio, reaccionando por su componente políticamente conservador contra la apertura y por su componente tradicional contra algunas innovaciones litúrgicas que, en muchos casos, trivializaron contenidos conciliares confundiendo la vulgaridad con la accesibilidad, la pérdida de valores simbólicos y culturales con la modernización, y el desprecio a la tradición con la renovación de

contenidos. En este último extremo se justificaron los integristas para confundir a los cofrades de buena fe, no siendo poco el daño causado por los sacerdotes de espíritu gatopardesco, que querían cambiarlo todo (en lo formal) para que no cambiara nada (en la estructura). Eran tiempos difíciles. La memoria de las pérdidas y daños en tiempos de la República (venenosamente manipulada y mantenida viva por la propaganda del régimen y por los entonces aún muy amplios sectores filofranquistas de la Iglesia española), el efecto anestesiante del franquismo sociológico, el rechazo a posturas grosera y analfabetamente anticofrades mantenidas por clérigos que malinterpretaban el Concilio o querían modernizar *a conciliazos*, hicieron difícil la serena recepción de los frutos del Vaticano II en un momento, además, en el que sectores importantes de la Iglesia española empezaban a distanciarse manifiestamente del régimen. Para la Jerarquía innovadora, los cofrades eran, no sin razones, fundamentalistas anticonciliares. Y para la Jerarquía conservadora, eran la amable y floclórica nada que habían sido siempre" (Colón Perales, 1998: 73-74).

Los desfiles procesionales experimentan un seísmo como consecuencia de las nuevas manifestaciones litúrgicas, que actúan de ariete contra los considerados absurdos vestigios del pasado, pues la mentalidad de la Iglesia institucional cambia y eso se aprecia en las formas externas de la religiosidad popular, como señala Joaquín Rodríguez Mateos (1997):

"La nueva liturgia que aparece así tras la reforma conciliar se orientó hacia una profunda penetración pastoral en las masas sociales, atendiendo al carácter propio y al tono ritual de las distintas tradiciones culturales, pero a base de depurarlos de sus aparatos simbólicos y ceremoniales en aras de una pretendida *mayor pureza, claridad y participación litúrgicas*. Se trataba de una religiosidad intelectualista, esencial e interior, que se mantenía

dando la espalda a la práctica tradicional, exteriorizada y emocional" (Rodríguez Mateos, 1997: 199).

Tras el Concilio Vaticano II, los pulmones eclesiales pretenden respirar, lo que podría definirse metafóricamente como un aire no viciado por miasmas antañonas, por el apolillamiento de prácticas de la religiosidad popular que trasudan un vago aroma podre a gola y a jubón rancio. Las cofradías y sus procesiones pasionales son frecuentemente puestas en tela de juicio, en entredicho, y no faltan clérigos y asociaciones de seglares que las colocan en la diana de sus discursos postconciliares, pues:

"[...]se generan también estrategias pastorales de aculturación y transmisión de las fórmulas consensuadas. El resultado fue una confrontación directa con los comportamientos y creencias populares acusados de mágicos y supersticiosos, antagónicos e irreconducibles al mensaje dogmático; aunque finalmente y a la larga se impusieron criterios y prácticas de acomodación y sincretismo, dada la pertinacia y resistencia de las actitudes populares" (Ariño, 1989: 473).

De hecho, durante el segundo franquismo, no se funda en Jaén cofradía alguna, ya que la Iglesia institucional no cree que la fórmula cofradiera sea la piedra filosofal que requiere la sociedad. Los desfiles procesionales se desfasticizan, se abandona totalmente la presencia de falangistas en las cofradías, y sólo en el cortejo pasionista de la Borriquilla, como recuerdo de su nacimiento auspiciado por el Frente de Juventudes, se mantiene, bien que testimonialmente, la intervención de elementos de la Organización Juvenil Española, creada en 1960, escoltando jóvenes de la OJE el trono de la Mulica [A16, A22], pidiendo limosna con una bolsa [A15] o participando la banda de cornetas y tambores [N14] en la

procesión del Domingo de Ramos. Se olvidan por tanto los desfiles de centurias en la estación penitencial de la Borriquilla, así como integrantes de FET de las JONS dando escolta a tronos fusil al hombro o yendo desarmados, como se vio en el primer franquismo. Y como corresponde al proceso de desfasticización del régimen, no hay ya documentos fontales que muestren a los espectadores saludando brazo en alto la salida procesional de las imágenes.

Los desfiles pasionarios de los años sesenta buscan apoyarse en diversas instituciones representativas del denominado franquismo sociológico, pues mediante la inclusión de estas asociaciones en las procesiones se intentaba ampliar el campo de acción de las cofradías, tratando de cobijarse éstas tras un parapeto institucional/asociativo, para dar la idea de una apertura ideológica/religiosa del movimiento cofradiero, que se adapta a los tiempos que corren y sale de las sacristías, abarcando también a diferentes campos de la sociedad. De esta forma, las estaciones penitenciales, visualmente, dejan de representar a sectores inmovilistas/integristas desde un punto de vista de la religión, como reflejan los documentos fontales en los que aparecen presidencias de instituciones [F6, H20, J24, P18] y de autoridades civiles varias [C8, C23, C26, E5, G29, G53, P1, P2, P13, P14, P15, P25, P30, P31, P32]. Esta incorporación de instituciones civiles y de autoridades civiles a las procesiones, si bien se inicia tímidamente en los años cincuenta, llegará a su máxima expresión en los sesenta.

Las autoridades religiosas, ya se trate del obispo Félix Romero Mengíbar (1954-1970) [P10, P17, P48] o del Cabildo catedralicio, continuarán saliendo en los desfiles pasionistas en la década de 1960 [P10, P35], experimentándose un cambio drástico en 1971, año en el que es nombrado obispo de la diócesis Miguel Peinado Peinado, quien se desmarcará de las procesiones al no participar en ellas, según se desprende de la

documentación fontal fotográfica, al interpretar este prelado que el espíritu del Vaticano II no encajaba con las manifestaciones externas de la religiosidad popular. Asimismo, el Cabildo Catedral, con su Deán al frente, a comienzos de los setenta, en perfecta sintonía con el regidor de la diócesis jiennense, deja de formar parte de los desfiles pasionistas, sobre todo de la procesión oficial del Santo Entierro del Viernes Santo, perdiendo las cofradías uno de los pilares que solemnizaban sus manifestaciones externas en Semana Santa.

El Ejército de Tierra continúa en el segundo franquismo formando parte de los desfiles pasionistas, aunque se disminuye sensiblemente la cantidad y calidad de los militares participantes. He hecho la puntualización del Ejército de Tierra porque Jaén, al no ser una plaza militar con presencia de fuerzas de la Armada o de la Aviación, prácticamente no contará en sus procesiones con estos soldados. Si en la década de los cuarenta y cincuenta es abrumadora la incorporación en los desfiles pasionarios de presidencias de oficiales, en la de los sesenta disminuye el número de militares de graduación invitados, si bien ni por asomo llega a erradicarse la aparición del elemento castrense en las cofradías, pues en esta periodo del régimen franquista, el Ejército sigue siendo uno de los sostenes del edificio dictatorial [G29, G53, H18, P5, P8, P23, P31], al igual que altos mandos de la Guardia Civil [C23, P1, P9, P31, P32]. Los soldados continúan escoltando tronos [B1, B9, E18, G58, J5, J7, J10], así como policías armados [C4, J23] y guardias civiles, remitiéndome en este último caso a la avalancha de documentos fontales al que hice referencia en el apartado correspondiente.

Los jerarcas del Movimiento, en el segundo franquismo, siguen participando en las procesiones vestidos con el preceptivo uniforme, aunque se reduce el número de gerifaltes [P13, P18] con respecto a antaño, esto es, a los tiempos más duros del nacionalcatolicismo.

Conforme avance el tracto temporal de los sesenta, las procesiones se irán impregnando de un mayor populismo, sobremanera la estación penitencial de Nuestro Padre Jesús, conjugándose en ella la penitencia más severa, a base de nazarenos cargados de cruces y cadenas, con un cierto espíritu *alegre*, como trasvasado de una romería a una procesión pasionista, como queda manifestado claramente en las filas de mujeres que alumbran vestidas de calle [R40].

### 3.18.h. La transición democrática

En la Tesis, la fecha de 1978, año en el que se aprueba y entra en vigor la Constitución española, es la elegida para cerrar el periodo histórico analizado a través del aparato documental fontal fotográfico, de modo que la Semana Santa siguiente a la muerte de Franco, ya comienza a variar en su aspecto externo, acrecentándose estas variaciones en el bienio 1977-78, años que sirven de ensayo para conformar las procesiones de las décadas de los ochenta y noventa, que no son sino la continuación y perfeccionamiento de los nuevos modos procesionistas surgidos en la transición hacia la democracia.

El panorama al que se enfrentaban las procesiones no estaba claro, sino preñado de nubarrones, cuyo aparato eléctrico, por lo demás, procedía incluso de ciertos sectores episcopales en 1975:

"Al desconcierto que producía el previsible cambio político y la evidencia de que se pasaría de un estado confesional a otro laico, se sumaban las opiniones,

las críticas o los consejos que la jerarquía eclesiástica proponía en torno a determinados usos, como podía ser las presidencias civiles y militares, llegando incluso a plantearse la nulidad de las celebraciones externas de la Semana Santa" (Castellanos, 1996: 384).

En 1976 la marejada política y la bunkerización de los sectores más duros del franquismo, producen en los círculos cofrades jiennenses una sensación de desasosiego ante el panorama no muy claro que se avecinaba, por lo que las cofradías viven una breve etapa de inestabilidad, cerrando filas parte de los dirigentes cofradieros con los representantes del Estado, rindiendo homenajes en plena procesión a las elites ciudadanas sentadas en la tribuna de la Agrupación de Cofradías, como ya quedó patente en el documento fontal [N13], en el cual, la Banda de la Policía Armada, al paso del desfile procesionista de Nuestro Padre Jesús por la Carrera, encara la mencionada tribuna para interpretar una marcha en honor de los allí situados, como patente demostración de fidelidad a la *gente de orden*.

El documento fontal [G83] ya analizado anteriormente, explicita la situación transitoria de la sociedad española, pues en 1976, delante del trono del Cristo de la Expiración, se ha conformado una *presidencia híbrida*: dos nazarenos, uno de ellos el Gobernador a juzgar por el gran escapulario bordado de la Agrupación de Cofradías que luce colgado; un militar y un profesional de los cuerpos técnicos que viste el uniforme característico de determinadas carreras técnicas, intentando probar así la resurrección de viejos usos y privilegios en un periodo turbulento para los núcleos franquistas; y finalmente, figura en la presidencia el presidente del Banco Español de Crédito, previamente nombrado Gobernador Honorario de la cofradía, demostrando con ello que la Junta de Gobierno buscaba apoyaturas socioeconómicas en una coyuntura política incierta y asimismo, que un representante de la banca, uno de los poderes fácticos, conseguía, mediante la aceptación de

este título honorífico y la presencia en la procesión, el reconocimiento de la sociedad al ver que los *gestores del capital* se aliaban/hermanaban con las cofradías, a fin de cuentas unas asociaciones cristianas con ramificaciones en amplias capas poblacionales.

Entre 1977 y 1978, los cambios vividos a todos los niveles en España, condicionan la visión de algunos poderes públicos y sectores sociales hacia el mundo cofradiero, considerado, desde una postura ideológica tenida por *progresista*, como un reducto de reaccionarios aferrados como un clavo ardiendo a retroposturas ideológicas filofranquistas y ultramontanas. Pero con habilidad maniobrera, otros cenáculos de diversas instancias asociativas e institucionales se echan en brazos de las cofradías, a las que arropan con su presencia en las procesiones al considerar a las cofradías como unas instituciones populares, legitimadas por la historia, con raíces muy profundas en el suelo fértil de la sociedad jaenera, pues el movimiento cofrade-procesionista trasciende la cáscara formal de las manifestaciones de religiosidad popular, y como afirma Rodríguez Mateos (1997):

"los símbolos religiosos, de profundas raíces tradicionales y fuertemente conectados al *establishment* del nacionalcatolicismo, entraron en una espiral de cambio de sus significados culturales, manteniéndose idénticos los mismos significados preexistentes" (Rodríguez Mateos, 1997: 219).

Así, los nuevos dirigentes políticos emanados de la transición, aprovecharán el tirón populista de la Semana Santa para sacar réditos sociales y electorales debido a la influencia de las cofradías en muchos estratos de la comunidad, pues éstos:

"[...]volverán a sentir la tentación de instrumentalizarlas [las

cofradías], reconociendo implícitamente con ello el notable peso específico de estas entidades asociativas en el seno de la escasamente articulada sociedad civil andaluza[...]empiezan nuevamente a proliferar las presidencias de autoridades en las procesiones, su participación en los actos y celebraciones más relevantes, la aceptación de nombramientos de hermanos honorarios, y demás manifestaciones públicas en las que las hermandades son las principales protagonistas" (Escalera, 1989: 467).

En los años de la transición, el aparato documental fontal refleja un franco descenso de la participación de piquetes militares en las procesiones, limitándose en todo caso a labores honoríficas de escolta de tronos, si bien serán guardias civiles los que más frecuentemente realicen esta labor, siendo buena prueba el documento fotográfico [E14], relativo a la procesión de la Buena Muerte en 1976, siendo cuatro números de la Guardia Civil los que van en las esquinas del trono de madera estofada con pan de plata de la Virgen de las Angustias, cerrando el desfile pasionista la Banda de Música Municipal, que va precedida por un *municipal*, para controlar el orden público. Se puede realizar una lectura acerca del deshielo de las rígidas pautas seguidas por el público al presenciar el desfile procesional, ya que, tras los músicos de la banda, se arremolina la gente para caminar escuchando la interpretación de las marchas, y una niña y un hombre de traje oscuro se aproximan un tanto al trono plateado de la Virgen de las Angustias, lo que denota un ligero cambio en los modos ortodoxos de asistir al paso de una procesión, se está gestando un cierto *aperturismo* a la hora de concebir y vivenciar la Semana Santa, con matices más populistas, lo que eclosionará en años venideros.

La amalgama de continuidad de las formas tradicionales procesionales y aperturismo populista, se evidencia también en el documento fontal [I81], referido a la

procesión de N. P. Jesús de 1976, mostrándose la *estela* que deja el trono del Nazareno: un guardia civil que escolta el carro, dos hombres vestidos de calle (ambos están cortados en la foto), de los cuales uno va tan cerca del trono que quizá lo va tocando, y el otro se ha introducido en el espacio cuadricular, en la proximidad de tres nazarenos cargados de cadenas, formado por la sección de penitentes que cargan con cruces al ir de promesa. Igualmente, esa mezcolanza sin chirridos entre continuismo y aperturismo se aprecia en el documento fontal visual [I42], ya que en la procesión de N. P. Jesús de 1977, al subir por la Carrera el paso de palio de la Virgen de los Dolores, resalta la fila de mujeres alumbrando vestidas de calle, charlando algunas entre sí, trasvasando a una procesión penitencial formas de expresión populares propias de las romerías.

El documento [P41], analizado con anterioridad, denota el cambio en las mentalidades que se estaba operando en España, pues se fecha en el Jueves Santo de 1977, a dos días de la legalización, por/con sorpresa para muchos, del Partido Comunista. En ese documento visual [P41] las autoridades del Gobierno Civil no visten de etiqueta, y conforman una *presidencia híbrida* con militares. Y el contrapunto lo aporta el documento fotográfico [E39], referido al Miércoles Santo igualmente de 1977, porque cuando el Cristo de la Buena Muerte sale de la catedral, se atacan los primeros compases del himno nacional, y la *presidencia híbrida* se gira para mirar de frente al crucificado, saludando militarmente oficiales de la Guardia Civil y del Ejército, mientras los representantes del Ayuntamiento, vestidos con chaqué, se mantienen firmes.

## IV. LA CIUDAD COMO CONTEXTO

Los documentos fontales fotográficos utilizados en la Tesis posibilitan no solamente el estudio pormenorizado de las procesiones, sino que también permiten el análisis de la evolución urbana acaecida en Jaén a lo largo de casi un centón, aunque éste no sea uno de los objetivos marcados en mi labor investigadora. Ahora bien, lo que sí es susceptible de ser estudiado es la interrelación entre ciudad y cofradías, o para ser más exactos, entre un grupo de escenarios urbanos y las procesiones, pues la razón de ser de los cortejos pasionarios es la de discurrir por el entramado urbano, conformándose unos itinerarios penitenciales cuya plasmación responde a las mentalidades de las clases burguesas del XIX y del XX.

### 4.1. Itinerarios procesionales

Un itinerario procesional es el conjunto de calles y plazas de la ciudad por las que pasa el cortejo pasionario para ser contemplado por la masa poblacional, pues *la Semana Santa es un drama ritual urbano* (Gómez Lara; Jiménez Barrientos, 1997). Este itinerario es predeterminado, elegido con antelación por los directivos de cada cofradía, no dejándose al azar ni a la improvisación la elección de las calles, callejas, plazas y plazoletas que serán atravesadas por los penitentes y los tronos. Las Juntas de Gobierno de las respectivas cofradías, en las reuniones preparatorias de las estaciones penitenciales, discuten y aprueban el camino a seguir por las imágenes y los nazarenos, estableciendo la hora en que saldrá la procesión así como los nombres de las calles y plazas por las que discurrirá el cortejo pasionario, para volver a meterse o *encerrarse* en la misma iglesia desde la que partió.

### 4.1.a. Itinerarios antiguos

En los s. XVI, XVII y XVIII, los itinerarios seguidos por las cofradías de Pasión se establecían en función de la visita a cinco iglesias, en recuerdo de las cinco llagas de Cristo, obteniendo las respectivas cofradías unas limosnas más o menos sustanciosas en cada pentavisita eclesial. Y en mitad de cada recorrido procesional cobraba auténtico sentido la Semana Santa jiennense, ya que las cofradías visitaban la catedral para venerar el Santo Rostro expuesto solemnemente para tal menester, porque esa *reliquia* nucleaba la vida religiosa de Jaén. Tras esta pública veneración, los cortejos penitenciales abandonaban la catedral para proseguir su senda ciudadana hasta completar las consabidas cinco visitas a iglesias antes de regresar a su templo matriz.

La práctica de visitar cinco templos la impuso en el s. XVI la cofradía de la Vera Cruz, que realizaba estas estaciones "en honor y reverencia de las Cinco Llagas", siendo las visitadas las iglesias de: Santa María (la catedral), San Lorenzo, Santiago, San Juan y la Magdalena, debiendo pasar por la plaza de Santa María (Ortega, 1956: 19-20).

Pero ya en el s. XVII eran frecuentes los altercados entre cofradías por *invadir* mutuamente los recorridos considerados como propios. Estas pendencias públicas se debían a que las distintas cofradías que hacían estación de penitencia el mismo día de la Semana Santa, pugnaban por llegar en primer lugar a las cinco iglesias elegidas, puesto que así se garantizaba que la limosna recaudada fuera más cuantiosa, disminuyendo y flaqueando ésta si ya había visitado el templo otra cofradía con anterioridad. Así, menudearon los alborotos con el subsiguiente escándalo público si se entrometía una procesión en el itinerario de otra, confundiéndose ambos cortejos penitentes, por lo que en 1619 se firmó una concordia entre

las cofradías del Santo Sepulcro de San Juan y la Soledad, "estableciéndose unos itinerarios en parte distintos, pero con determinadas calles comunes (Maestra Alta y Baja)" (Coronas Tejada, 1994: 244). Y hacia la misma fecha citada, esas diferencias serias explotaron entre las cofradías de los Esclavos del Santísimo Sacramento y Cena del Señor y la de la Vera Cruz, coaligada ésta con la de las Cinco Llagas, pues estas dos últimas trataron de impedir pleiteando que la primera cofradía, de más reciente fundación, procesionase antes que ellas, pues al salir primero "recogerían limosnas que disminuirían con notable daño las que ellas pidiesen más tarde" (Ortega, 1956: 42).

La autoridad episcopal en el s. XVII incluso llegó a ordenar una modificación en el horario de salida procesional de algunas cofradías, debido al hecho de que algunas veces estallaron disturbios entre los penitentes "por motivos económicos y de preeminencias horarias y eclesiásticas, con todo lo que de negativo comportaba tales acciones en el aspecto espiritual" (López Molina, 2002: 84).

#### 4.1.b. Itinerarios modernos

Al analizar las fotografías decimonónicas de N. P. Jesús, ofreciendo una interpretación del porqué realizarlas y del sentido de estampa que éstas tenían, entre otras cosas hice hincapié en el escudo de la ciudad que la efigie del Nazareno lleva colgado del brazo desde 1835, en señal de agradecimiento de la cofradía, y por extensión del pueblo de Jaén, hacia tal figura sagrada por *haber librado* a las gentes jiennenses de un endurecimiento de la funesta epidemia de cólera abatida sobre la capital del Santo Reino en 1834. Pues bien, en 1837, siendo Gobernador de la cofradía Manuel Rico, el cual resultó elegido el 8 de mayo

de 1836, promueve en la directiva variar drásticamente el itinerario de la procesión:

"[...]*en atención a lo despoblado que van quedando las calles que hay desde la Ropa Vieja hasta la Magdalena y lo peligrosas que están algunas bajadas para la sagrada Ymagen e individuos que la llevan, como así mismo para la* ***ostentación que podría darse a la procesión guiándola por calles más en medio de la población y plazas públicas***" (L. A. C. N. P. J. N. de 22 de febrero de 1837. Las negritas son mías).

Hay que tener en cuenta que en 1835, como consecuencia de la Desamortización de Mendizábal, es exclaustrado el convento de Carmelitas Descalzos en el que residía la imagen de N. P. Jesús, la cual fue trasladada a la iglesia del Sagrario, donde recibiría culto desde 1836 hasta 1846, año en el que la figura del Nazareno sufriría una nueva mudanza, esta vez al convento de la Merced, permaneciendo allí hasta los inicios de la contienda civil de 1936. Este traslado de sede canónica de la cofradía será el detonante para establecer que "*perpetuamente*" se conduzca el cortejo pasionista por el siguiente itinerario:

"[...]*Sagrario, calle Juego de Pelota* [actual Carrera de Jesús], *Arco Puerta Granada, Maestra alta, Ropa Vieja, bajar por la Coronada* [el convento que sería reutilizado como Cárcel Real desde 1865 hasta 1931] *a Maestra baja, Campanas, Carrera, Hurtado y nuevamente Campanas hasta el Sagrario*" (L. A. C. N. P. J. N. de 22 de febrero de 1837).

Pero además de esta variación radical del itinerario, se acuerda cambiar la hora de salida procesional, que en adelante sería "*siempre*" a las 10 de la mañana, y ello:

"[...]*atendiendo a lo incómodo que ha sido la de la madrugada en que*

*ha acostumbrado a salir dicha procesión, por lo que se daba motivo a que* ***no concurriesen los más de los cofrades*** *y demás personas que se combidaban*" (L. A. C. N. P. J. N. de 22 de febrero de 1837. Las negritas son mías).

Empero, el brusco cambio del recorrido pasionista no fue ni por asomo del agrado de todos los cofrades, puesto que al año siguiente la Junta de Gobierno vuelve a variar el recorrido: "*se hizo presente lo mal que había sentado la salida de la procesión el año último a las 10 de la mañana y la falta de concurrencia que al concluirse se advirtió*" (L. A. C. N. P. J. N. de 23 de marzo de 1838), por lo que se retornó a la vieja costumbre de sacar la procesión a la calle a las cinco de la mañana, si bien el trayecto sería el del año precedente, con la salvedad de bajar por la Carrera y no por la calle Hurtado, para después ir por la plaza de San Ildefonso, Ancha, el "*callejón que sale al Juego de Pelota*" y plaza de Santa María, y al salir la procesión se embocaría directamente la calle Obispo hasta el Arco Puerta Granada. Mas el estado de cosas no se normaliza, y en la Junta General de cofrades se opta por la vuelta al recorrido "*inmemorial*", el que llegaba hasta la barriada de la Magdalena (L. A. C. N. P. J. N. de 3 de abril de 1838). Y cuando la imagen del Nazareno, en 1846 sea depositada en la iglesia conventual de la Merced, se buscará un nuevo itinerario: plaza de la Merced, Maestra Alta, Magdalena, Maestra Baja, plaza de Santa María, Juego de Pelota, Arco Puerta de Granada y plaza de la Merced (L. A. C. N. P. J. N. de 9 de enero de 1847).

En 1857 el alcalde de Jaén, Juan Pedro Forcada, prohibió taxativamente que la procesión de N. P. Jesús pasase por el Corralar debido a que unas casas amenazaban ruina y a que el suelo de este tramo estaba en lastimosas condiciones, con multitud de socavones, siendo harto peligroso ese trayecto para los penitentes y los espectadores, por lo que la Junta de Gobierno acordó que el cortejo pasionista atajara por la Ropa Vieja, sin arribar al popular

barrio de la Magdalena, lo cual aparejó las anuales críticas enconadas de un grupo de cofrades, que finalmente lograrán volcar en su favor una votación en la Junta de febrero de 1864, corrigiéndose el itinerario para que la procesión atravesase nuevamente la Magdalena, al triunfar la postura de unos cofrades que expusieron, tomando la palabra, "[...]*la costumbre y memoria de llevar la procesión por dichas calles en las que se encontraban los Establecimientos de Beneficencia*" (L. A. C. N. P. J. N. de 28 de febrero de 1864). Pero las aguas no se remansaban ni mucho menos, y al año siguiente la Junta de Gobierno delibera y adopta una postura favorable al cambio de itinerario, resolviendo que los penitentes no pasen por el barrio de la Magdalena:

"[...]*de unánime conformidad por todos los concurrentes a esta junta* [de Gobierno] *se acordó proponer a la general* [Junta o Cabildo general al que podían asistir todos los cofrades de pleno derecho] *inmediata que se celebrara, la variación de la estación que debe llevar la procesión del Viernes Santo del corriente año y para los sucesivos, suprimiendo parte de la antigua y supliéndola con la que se hará mención, pero tomando la dirección inversa respecto de la que existía y queda vigente en la forma siguiente: saliendo por la calle Merced Alta, Puerta de Granada, Carrera de las descalzas o Juego de Pelota, y continuando por el Postigo de las Cadenas, calle de las Almenas, mitad de la Ancha, Machín, otra de la de Hurtado, la de la Puentezuela, Carrera arriba, Campanas, entrando después en la Catedral y siguiendo a su salida de ella hasta la Merced en que termina con la misma estación que la procesión del Corpus. Para esta innovación se han tenido presentes varias razones fundamentales, que las circunstancias actuales de la población exigen no siendo la menos importante que* ***la sagrada imagen de Nuestro Padre Jesús debe ser venerada en los puntos céntricos de ella****, evitando al propio tiempo sea expuesta a una desgracia ya que afortunadamente no ha sucedido hasta la fecha: por ejemplo, en el*

*Corralar por su mal piso y la que es consiguiente en el lado más bajo, o sea, la plaza del Hospicio, pero que no por eso deja de ser reemplazada* ***con otras calles más concurridas y céntricas*** *cual queda explicado,* ***donde indudablemente ha de tener un no pequeño aumento de la postulación, que no debe mirarse con indiferencia****, pues que la Cofradía está obligada por cuantos medios sean decorosos a aumentar los ingresos a fin de dar mayor realce al culto de* ***la imagen que, según nos proponemos y es deseo de todos, no debe pasar mucho tiempo en ser conducida con carro triunfal como es debido****, sin olvidar para contestar la curiosidad de algunos señores cofrades, hacer presente que tal vez pudiera excitar el cambio inverso de la estación* [de penitencia]*, que la razón que mueve a ello consiste, a* ***porque a la salida de la procesión se agolpa un sin número de fieles que puedan acomodarse en la extensión de la Puerta de Granada y Juego de Pelota con más desahogo que lo verifica en la estrechez del Arco de San Lorenzo y sus inmediaciones*** *y principalmente, porque se anticipará la entrada de la imagen en la Catedral para que cuando los oficios divinos den principio, la procesión no distraiga a los que concurren a ellos*[...]" (L. A. C. N. P. J. N. de 15 de marzo de 1865. Las negritas son mías).

Y efectivamente, en la Junta General celebrada el día de San José de 1865, se acordó que la procesión siguiera el itinerario:

"[...]*Merced Alta, Cantón de la Puerta de Granada, Juego de Pelota, calle de las Almenas, mitad de la de Ancha hasta Machín, y desde ésta, otra mitad de la de Hurtado, Puentezuela, Carrera arriba, la de Campanas, entrando seguidamente en la Santa Iglesia Catedral y a su salida tomando por la calle Maestra Baja hasta* ***la Cárcel Nueva****, por cuya frente de ésta subirá a la de Maestra Alta, dirigiéndose por el* ***Arco de San Lorenzo*** *hasta la iglesia de la Merced*[...]" (L. A. C. N. P. J. N. de 19 de marzo de 1865. Las negritas

son mías).

Desde el Ayuntamiento se aplaude entusiásticamente este cambio de itinerario, como demuestra el escrito que el alcalde, José María de Martos, envía el 22 de marzo de 1865 al Gobernador de la cofradía de N. P. Jesús:

"[...]*Con sumo gusto he leído la atenta comunicación de V. S. fecha 20 de este mes, en que me participa el acuerdo tomado por la Real Cofradía de Nuestro Padre Jesús para variar la estación que ha de recorrer la procesión de Estatutos que anualmente se celebra en la madrugada del Viernes Santo. Lejos de esta Alcaldía de oponerse a lo acordado, cree que* ***esa variación responde a una necesidad sentida hace muchos años, pues habiéndose aumentado el lujo y solemnidad de este acto religioso gracias al celo de la Real Cofradía y a la profunda devoción de estos vecinos hacia la milagrosa imagen de Nuestro Padre Jesús, parecía natural que la procesión recorriese las calles más céntricas, más cómodas y de mejor aspecto de la población en lugar de las que antes atravesaba, muchas de las cuales por su escaso vecindario, por su distancia del centro, por su mal piso y falta de ornato, ofrecían muchos inconvenientes imposibles de remediar****. Esta alcaldía se complacerá mucho en que el acuerdo tomado por esa Real Cofradía se lleve a cabo en el presente año y en los sucesivos,* ***pues cree que en ello gana mucho el esplendor de la procesión y cree también que la variación proyectada merecerá el aplauso de toda la población***[...]" (Escrito recogido en el L. A. C. N. P. J. N. de marzo de 1865. Las negritas son mías).

Tan laudatorio escrito del Alcalde ha de entenderse como la confirmación de que la cofradía más dinámica y popular de la Semana Santa, definitivamente y sin ambages,

se alinea con la postura defendida por los munícipes de los sucesivos regímenes de cuño liberal, que no es sino la idea de configurar una ciudad moderna que exprese el pensamiento político de la burguesía, *aun a costa de sacrificar los restos del pasado, explicándose así la política de alineamientos y rasantes del casco antiguo o el derribo de los recintos amurallados, aplicada con lentitud pero desde la perspectiva de un necesario "ornato público"* (Casuso, 2000: 34).

Los farragosos y tensos debates en el seno de la cofradía respecto al cambio o permanencia del itinerario procesional, culminan aprobando el innovador recorrido, lo que no implica sino la reafirmación de las elites ciudadanas en la dirección de la cofradía. Los sectores de la burguesía modelarán una escenificación de la Semana Santa a su imagen y semejanza, es decir, unos cortejos pasionistas que se enriquecen externamente mediante el copiado de los cánones sevillanos: incorporación de *carros triunfales* para las imágenes, adopción de trajes de nazareno de un mayor regusto estético, incorporación de *música marcial* tras los carros de las efigies sagradas, y en definitiva, una paulatina solemnización de las estaciones penitenciales, limándosele las adherencias de excesivo rigorismo pietista heredadas de siglos atrás. Se está gestando una nueva Semana Santa: la de las elites burguesas, mantenedoras del régimen liberal isabelino, como demuestra la concesión en 1852 del título de Real a la cofradía de N. P. Jesús, otorgado por Francisco de Asís, rey consorte de Isabel II, el cual correspondió dando un donativo de 8.000 reales. Y la pugna entre dos bloques de la cofradía del Nazareno para mantener o suprimir el recorrido por la Magdalena, responde a una tensión/lucha subrepticia entre la burguesía y las clases humildes, pues éstas habitaban mayoritariamente el barrio de la Magdalena, mientras que las clases más pudientes lo harán en el centro de la ciudad.

Las barriadas de la zonas altas de Jaén se van despoblando de forma imparable, lo que apareja el empeoramiento de muchas edificaciones y de sus calles, mientras en un proceso sincrónico las clases medias engrosan la zona céntrica de la ciudad, que se expande hacia el norte, ya que en la segunda mitad del XIX se modifica urbanísticamente parte de Jaén al compás de las transformaciones sociopolíticas, como evidencia que ya en 1837, inmersa la ciudad y su término municipal en el tráfago de la Desamortización de Mendizábal, la cofradía de N. P. Jesús decidiera no pasar por el barrio humilde de la Magdalena para hacerlo por las calles céntricas, en las que vivía la burguesía, la clase social en la cresta de la ola tras el proceso desamortizador, que se aviene a comprar fincas urbanas y rústicas, favoreciéndose el movimiento de capitales. El centro de Jaén implementa su ornato cuando entre 1837 y 1847, las calles Maestras, esto es, Maestra alta y Maestra baja, así como las adyacentes, gocen de un alumbrado público consistente en 243 farolas comunes y 10 reverberos, todos de aceite. El Jaén decimonónico cambia su faz de acuerdo con las directrices de la burguesía:

"El malestar popular que comienza en los años sesenta se manifiesta urbanísticamente en la acometida de una serie de obras de ornato público (1861 y 1865) y reforma privada durante el gobierno moderado; a partir de 1862 se cuentan por cientos a lo largo del siglo la reforma de fachadas de casas particulares y, aunque menos, los proyectos de reedificación o construcción de nueva planta, política que continúa durante el Sexenio Revolucionario[...]" (Ulierte, 1990: 137).

Las barriadas burguesas cuidarán mucho su aspecto externo, buscando constantemente el embellecimiento de las fachadas, articulando esto legalmente desde 1860 la Comisión Municipal de Ornato, que mediante el dictado de normativas, obligará a los maestros de obras a presentar al Ayuntamiento los proyectos de levantamiento de edificios,

pues para aprobarlos era indispensable recibir el visto bueno del arquitecto provincial, por lo que la estética hegemónica será bien un clasicismo tardorromántico bien un estilo despojado de ornamentos, buscando una mayor funcionalidad, aunque apegada a los diseños tradicionales. De esta forma, se produce un lavado de cara en los tipos edilicios jiennenses del XIX y se acomete una modernización urbana que, de rebote, beneficia a las cofradías en sus estaciones de penitencia, porque el derribo de antiguos conventos exclaustrados, como el de San Francisco, que ocupaba un enorme espacio en el centro de la ciudad, posibilita la construcción de una nueva plaza, homónima del edificio conventual derruido, que será uno de los puntos preferidos del paso de procesiones, al concentrarse en esta plaza, en el último segmento del XIX y principios del XX, un populoso comercio y el Palacio Provincial.

Las cofradías aprovechan la profunda transformación urbanística que está viviendo Jaén en el tramo final del reinado isabelino, amoldándose con rapidez al trazado de la ciudad, eludiendo pasar por zonas *viejas* para hacerlos por las modernas y/o remodeladas:

"La definitiva eclosión arquitectónica, no obstante, llegará con los años sesenta, impulsada por los preparativos de la visita de la Reina Isabel II en 1862 y normalizada por los recién incorporados arquitectos provinciales. El proceso irá ligado a otros hechos como la destrucción de las murallas de la ciudad y al efecto de la desamortización civil, factores ambos que influirán en la creación de suelo urbanizable" (Casuso, 1998: 232).

Además, las clases medias imponen su mentalidad a la hora de vivenciar la Semana Santa, pues las manifestaciones externas de religiosidad popular girarán en torno a las pautas morales burguesas, como queda de manifiesto en el hecho de que, en 1865, al

trasladarse la Cárcel Real al desamortizado convento de la Coronada, la Junta de Gobierno de la cofradía de N. P. Jesús acuerde que la procesión transite por delante del presidio para *llevar consuelo espiritual* a los presos, viviéndose las desgarradoras escenas de cantes de saetas que relaté con anterioridad, existiendo a este respecto documentos fontales visuales de comienzos del XX. Esta costumbre de procesionar la imagen del Nazareno frente a la cárcel servirá de arrastre para el resto de cofradías, que la imitarán, plasmando así la idea de la caridad burguesa hacia las clases más desfavorecidas, refrendada por el prelado Antolín Monescillo al explicar hasta dónde alcanza la beneficencia, las tareas asistenciales hacia los desprotegidos:

"[...]para el pueblo campesino la solución parece ser la beneficencia que el ultraconservador obispo Monescillo[...]activista del carlismo, preconiza en 1867: ocúpense de ella las autoridades, tengan caridad los ricos y resignación los pobres" (Ulierte, 1990: 134).

Y en dicha pastoral, redactada en noviembre de 1867, Monescillo exhortaba a practicar la moralidad, el sacrificio y la resignación cristianas, según la doctrina social más ortodoxa de la Iglesia a esas alturas del XIX.

La procesión de N. P. Jesús, catalizadora del fervor popular de los jiennenses y motor de la Semana Santa, sentará las bases, en la segunda mitad del XIX, de los itinerarios pasionistas, los cuales vertebrarán la ciudad atendiendo a las zonas de vivienda de las clases medias, equiparando el progresivo lujo procesionista con las vías urbanas más modernas y de casas más remozadas, asentándose en el imaginario colectivo unos lugares de tránsito procesionales que actuarán como auténticos polos del patrimonio histórico-vivencial de Jaén,

como seguidamente se analizará. Y esto se corrobora en el itinerario escogido por la cofradía de la Expiración, fundada en 1888, que hace estación de penitencia partiendo de San Bartolomé y transitando por unas calles y plazas que coinciden, básicamente, hasta las tres primeras décadas del s. XX, con las elegidas por la cofradía de N. P. Jesús, a saber: calle de los Coches, plaza de la Audiencia, Maestra, Ropa Vieja, Arco de San Lorenzo, plaza de Santa María (con estación en la catedral), Campanas, plaza de San Francisco, Ancha, Machín, Hurtado y la Carrera.

La Vera Cruz, en 1894, denota, atendiendo a su recorrido procesionista, que también ha asumido la idea de la cofradía de N. P. Jesús de procesionar por los lugares céntricos de la ciudad, por las zonas de vivienda de las clases medias: plaza de San Ildefonso, Hurtado, Machín, Ancha, plaza de San Francisco, Campanas, plaza de Santa María (haciendo estación en la catedral), Maestra, Arco de San Lorenzo, Ropa Vieja, Maestra, plaza de la Audiencia, Colón, Álamos, plaza de San Francisco, la Carrera, Puentezuela y plaza de San Ildefonso.

Y ese mismo año de 1894, la cofradía de la Soledad, radicada canónicamente en la iglesia de San Ildefonso, sigue un itinerario que entronca a la perfección con el planteamiento burgués de la Semana Santa defendido a ultranza por la cofradía de N. P. Jesús: plaza de San Ildefonso, Hurtado, Machín, Ancha, plaza de San Francisco, Campanas, plaza de Santa María (estación en la catedral), Maestra alta, Ropa Vieja, Maestra baja, plaza de la Audiencia, Colón, Álamos, la Carrera, Puentezuela y plaza de San Ildefonso.

Cuando la flor y nata de la sociedad jiennense procesione en 1927 en la recién fundada cofradía de la Buena Muerte, en pleno Directorio Civil primorriverista, la Semana

Santa había tomado ya desde hacía décadas unos derroteros de manifestación de religiosidad popular de raigambre burguesa, por lo que no es de extrañar que el itinerario seguido siga la espina dorsal de las zonas de habitación de la burguesía, pues entre otras calles y plazas, se procesionó por: plaza de Santa María, Campanas, Ancha, Hurtado, plaza del Deán Mazas, la Carrera, plaza de San Francisco, Álamos, Colón, plaza de la Audiencia, Martínez Molina (Maestra baja), Ropa Vieja, Almendros Aguilar, proximidades del Arco de San Lorenzo, Maestra y plaza de Santa María para encerrarse en la catedral.

La imprimación burguesa dada a la Semana Santa Jaén, implicará que la división social del espacio urbano, con unas zonas preferenciales para instalarse las clases medias, condicione, según hemos visto, los itinerarios cofradieros, desgajándose de los mismos, como si de hojas caducas se tratara, las calles y rincones habitados por las capas sociales más humildes.

La arquitectura practicada en Jaén en la segunda mitad del XIX y tres primeros decenios del XX, se plaga de miradores, de balconadas y cancelas que proyectan la casa al escenario público de las calles, posibilitando la participación de los contempladores en las ceremonias desarrolladas en la ciudad. El Ayuntamiento impulsa decididamente una política urbanística en la que prima la dignificación de la escena urbana, y las cofradías aprovechan esa coyuntura para ubicar sus cortejos, cada vez más suntuosos, en escenarios *majestuosos*, sacralizando las modernas zonas a través del paso de procesiones. Y en esas modernizadas zonas burguesas, la profusión de miradores y balcones contribuyen a que la calle se convierta en una prolongación del salón, de forma que los espectadores, desde sus atalayas privilegiadas, vean los espectáculos y disfruten de ellos. Por lo que las procesiones, imbuidas de la estética propia de los valores burgueses, forman parte de ese ideal de ciudad

decimonónica, en la cual se resumen escenográficamente las diversas formulaciones plásticas de la civilidad, pues en cuanto a la función de la plaza y de las amplias calles, éstas seguirán:

"[...]ejerciendo de escenario para nuevas prácticas urbanas burguesas o para la tradicional fiesta de origen, esencia y efectos barrocos [la Semana Santa][...]Los objetivos barrocos de la procesión de Semana Santa, la persuasión, el conmover e impresionar, se siguen alcanzando con unas procesiones que en la transición del siglo XIX al XX ganan en majestuosidad con la ceremonia puesta en escena de sus tercios de penitentes desfilando armoniosamente acompasados con la música y los tronos[...]El mismo efecto barroco de aparición divina en el espacio cotidiano de la calle pero con un lenguaje nuevo. La sacralización teatralizante del escenario urbano[...]en un espectáculo de origen barroco que ahora, por sus características de desfile en grandes perspectivas y por las dimensiones de los tronos, se capta en toda su intensidad desde los balcones y miradores que afloran por doquier en la ciudad burguesa" (López Martínez; Chacón, 2000: 115).

En el tránsito del XIX al XX, el nivel superior de la estructura social jiennense está copado por los *grandes propietarios*, una oligarquía terrateniente dedicada al olivar y a la industria aceitera, a la que se suma un conglomerado de: restos de la rancia aristocracia, altos funcionarios, así como empresarios industriales y del sector servicios, que buscan hacerse con propiedades agrícolas para obtener un reconocimiento social. Y junto a esta amalgama de *grandes propietarios*, se codean en la cúspide de la sociedad de Jaén una estrecha franja de industriales, comerciantes y profesionales liberales (Hernández Armenteros, 2000: 114). Las clases medias, sin el dinamismo mercantil de otras ciudades, cobrarán mayor importancia tras la favorable coyuntura económica de la Gran Guerra y en la Dictadura de Primo de Rivera. Las clases medias en Jaén estarán integradas por artesanos,

comerciantes, funcionarios y sobre todo, por pequeños y medianos propietarios agrícolas, siempre ligados al olivar (Hernández Armenteros, 2000: 116). Pues bien, éstas serán las clases sociales que regirán y dinamizarán las cofradías jiennenses durante la segunda mitad del XIX y primeras décadas del XX, hasta la Guerra Civil, siendo normalmente *grandes propietarios* los máximos dirigentes cofradieros, marcando la pauta de actuación en los derroteros estéticos que tomaban las procesiones, y en los itinerarios que habían de recorrer los cortejos pasionistas por la ciudad: las zonas de vivienda de estos grupos de la alta, mediana y pequeña burguesía.

La documentación fontal fotográfica reflejará, a lo largo del s. XX, el discurrir de las estaciones penitenciales por muchas de las calles y plazas anteriormente reseñadas, demostrándose así que ha seguido plenamente vigente la ideación de una Semana Santa en los aspectos plásticos y externos al servicio de la burguesía, ya que esta conformación mental decimonónica se perpetuará en el s. XX, no siendo Jaén en este aspecto un islote aislado en mitad del océano, sino que seguirá los cauces tomados por otras ciudades andaluzas, especialmente de Sevilla, pues como escribe el profesor Carlos Colón (1998):

"En lo formal, el perfil con el que las hermandades y cofradías nos han llegado es el fraguado entre la segunda mitad del XIX y el primer tercio del siglo XX, o lo que es lo mismo, entre el costumbrismo tardorromántico y el neocostumbrismo regionalista. En cuanto a su vivencia, la Semana Santa que conocemos es el resultado de la evolución del concepto ya no penitencial de las Fiestas de Primavera, que aburguesa y hace amable el legado barroco[...]" (Colón, 1998: 62).

Esta imbricación entre procesiones y ciudad potenciará unos nodos

vivenciales, unos puntos nodales que, a fuer de congregar años tras año a espectadores a ver el tránsito pasionista, barnizarán ese espacio urbano de una laca emotiva, convirtiendo determinadas calles, plazas y rincones en potentes focos del patrimonio histórico-vivencial de Jaén, como desarrollaré en el apartado *Ciudad y memoria colectiva*. Y es que la ciudad del último tercio del XIX, sobremanera durante la Restauración, trascenderá la vida que bulle en la plaza de la catedral y en la calle Maestra, porque comienza su expansión por el norte, abriendo nuevas calles y alineando muchas otras existentes, proyectándose en 1881 una arteria principal, el Paseo de la Estación, llamado luego paseo *del Progreso* y más tarde *de Alfonso XII*, que enlazará el caserío con la estación de ferrocarril, símbolo de la modernización de la agrociudad.

### 4.1.c. La Carrera

La Carrera será el tramo urbano que, desde el s. XVI, conecte dos zonas de gran importancia comercial: la enorme plaza del Mercado y la plaza Vieja, ocupando en ésta última un lateral el testero catedralicio. En el s. XIX nucleará la vida comercial de Jaén junto con la plaza de San Francisco y la calle Maestra, añadiéndose a este epicentro mercantil urbano las calles y plazoletas adyacentes a estos puntos mencionados. Su importancia como eje vertebrador se evidencia cuando, a raíz del anunciado viaje oficial de Isabel II a la ciudad, los concejales, en su determinación de agradar a la soberana, acuerdan bautizar a la calle como *Carrera de Isabel II*, nombre que tendrá una efímera existencia, pues tras el destronamiento isabelino producido con la Gloriosa, trocará el nombre en 1870 por el de *Carrera del General Prim*, el jefe del Gobierno asesinado en la madrileña calle del Turco. Y será en 1898, el año del *Desastre*, cuando un acuerdo municipal, establezca la denominación

oficial de *calle Bernabé Soriano*, en honor de un afamado médico en la sociedad jaenera. No obstante, si bien la calle no mudará de rótulo en todo el s. XX, a nivel popular se la seguirá llamando la Carrera, pues este nombre remanece del último tercio del s. XV y ha estado muy enraizado en la memoria colectiva jiennense.

A partir de 1865, el Ayuntamiento, por medio de la Comisión Municipal de Ornato, animará a la ciudadanía a construir edificios modernos y de fachadas bellas para eliminar el aspecto aún en exceso destartalado de esta calle. Este impulso municipal surtió efecto, y la Carrera combinará edificaciones de calidad con un comercio vigoroso, conviviendo en el último decenio del XIX: dos confiterías, una librería -la de Genaro Fe-, dos fondas, *La Sevillana* y *La Madrileña*, el estudio fotográfico de Ángel Martos, la redacción del periódico conservador *La Regeneración*, una entidad bancaria y el *Café Colón*, el primer café *moderno* que hubo en la ciudad. La arquitectura seguidora de un eclecticismo tardío se convertirá, en las tres primeras décadas del s. XX, en el orgulloso signo externo del poder burgués, pues se da rienda suelta al capricho del arquitecto y/o del propietario del inmueble, y será la Carrera la vía urbana que focalice estos tipos edilicios, al ser, de lejos, la calle más señorial de Jaén, adquiriendo un sabor cosmopolita nunca visto en la ciudad y que nunca más volverá a verse en el s. XX. Este aire de modernidad, arquitectónicamente hablando, comenzará con la construcción en 1906-1907 del teatro Cervantes, el de más empaque en la ciudad, diseñado dentro de los postulados del Modernismo. Y el año de finalización de la Gran Guerra, se edificará, según los pujantes cánones de la arquitectura regionalista, la sede de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. A partir de entonces, y hasta la Segunda República, la Carrera se convierte en una zona propicia para la construcción de casas que siguen la línea del eclecticismo arquitectónico.

La creciente importancia de la Carrera en la segunda mitad del XIX queda expresada en ser uno de los lugares escogidos por el Ayuntamiento, en 1862, para ser profusamente decorado con motivo de la visita de la Reina. Cuando traté el tema del álbum fotográfico de Isabel II con anterioridad, ya hice alusión a la colección de placas que conformaron dicho álbum, y mencioné que la fotografía número 5 se refería a la Carrera (Lara; Lara López, 2001: 75), cuyo ornato conjugaba dos hileras de cepas de árboles entrelazados formando arcos conopiales y coronados con banderitas, así como un arco triunfal de arquitectura efímera (Casuso, 1998). Este engalanamiento de la Carrera, transformada por unas jornadas en un vial de acendrado lujo, verifica la importancia acumulada de esta calle, pues en ella haría su paseo triunfal la comitiva real, cuyo destino era la plaza de Santa María. Y precisamente, en la memoria de los jaeneros calaría profundamente el recuerdo de una Carrera *enjoyada*, engalanada para lucimiento de la ciudadanía, a la vez que los edificios que se construían implementaban el carácter moderno de la calle, lo que explica que la cofradía de N. P. Jesús primero, y el resto después, decidieran que sus procesiones pasasen por ese tramo urbano, uno de los máximos escaparates del poderío burgués decimonónico y de las primeras décadas del s. XX.

La Carrera, en virtud de la documentación fontal fotográfica, centraliza los momentos de mayor densidad emocional de los cortejos pasionistas, todos auténticos desfiles procesionales en su discurrir por esta amplia calle, por lo que, a mi entender, sería trasladable a esta arteria de Jaén lo que para Sevilla establece el profesor Carlos Colón (1998), el cual considera que las procesiones hispalenses son un trasunto de la grandiosa ceremonia romana del triunfo. El triunfo (Guillén, 1985: 529-535) era la apoteósica entrada de un general en Roma tras la obtención de una gran victoria militar, por lo que se organizaba una solemne procesión en la que las legiones, bajo aclamaciones, entraban en la *urbs*, estando en todo el

trayecto adornadas las vías y plazas con guirnaldas, manteniendo los templos sus puertas abiertas, quemándose en las aras incienso. Y retomando y repensando esta ceremonia cívico-religiosa del triunfo, Carlos Colón establece un inteligente y lírico paralelismo con las actuales procesiones pasionistas sevillanas:

"Desde la Campana [la carrera oficial de las cofradías de Sevilla] hasta la Catedral se extiende el Capitolio de Sevilla a través de una rígida jerarquización que sitúa en primer lugar a la representación de la totalidad de las hermandades (el palquillo); en segundo lugar a la representación de la ciudad (el palco de autoridades de la plaza de San Francisco); y en tercer lugar a la Iglesia (la catedral) como máxima Jerarquía[...]En esta Semana Santa *romana*, es sin lugar a dudas más importante la estación a la Campana que la *estación a la Catedral*[...]Si hay un espectáculo hermoso en vitalidad, en biológica voluntad de ser ciudad -aunque la distancia, el urbanismo y la arquitectura hayan debilitado los signos de pertenencia-, es el limpio orgullo de un barrio que avanza hacia la Sevilla histórica como un pacífico ejército formado por los nazarenos y por las familias que los acompañan, portando en triunfo las imágenes escoltadas por la devoción sincera y antigua de las mujeres y hombres del barrio que las siguen, buscando a través de las antiguas puertas que ya sólo existen en la memoria, el camino que las llevará al Capitolio de la carrera oficial" (Colón, 1998: 141-142).

Si admitimos como válida para Jaén esta propuesta anterior, la Carrera haría las veces de enlace de la ciudad expandida por el norte desde finales del XIX y que no ha dejado de hacerlo en todo el s. XX; antes de la Guerra Civil, las cofradías incluirán en su itinerario la Carrera para ir a la catedral o regresar de ella, ya que la finalidad última de las estaciones pasionistas era la de venerar el Santo Rostro; la salida de la catedral/Capitolio

después de la veneración del icono/*reliquia* sancionaría la procesión desde una óptica eclesial institucional, al mismo tiempo que se cumpliría un ritual netamente jiennense, empapándose así la cofradía de una de las más preclaras señas de identidad del jaenerismo: la visita/estación al Santo Rostro; tras la creación de la Agrupación de Cofradías en 1946, la Semana Santa se oficializa y encauza/ahorma en el contexto del nacionalcatolicismo, reglamentándose el obligatorio paso de todos los desfiles procesionales por la Carrera, elevada a la categoría de carrera oficial, pues en ella se levanta una tribuna en la que se sentarán las elites de la ciudad para contemplar a placer los cortejos pasionarios, que se lucen al *desfilar* delante de las autoridades y mandamases cofradieros, de forma que esa tribuna constituiría una suerte de *Senado ciudadano*, al estar representadas autoridades, fuerzas vivas, elites sociales y personalidades cofrades; y como colofón, determinadas calles/vías (la calle Maestra era el primitivo *cardo* de *Aurgi*, la ciudad romana) y plazas/foros (plaza de San Francisco, de Santa María, de la Audiencia) servirían de pantallas escenográficas grandiosas, por efecto del embellecimiento arquitectónico burgués, para la acogida de las procesiones, cuyos penitentes, músicos y *carros triunfales* llevando imágenes pasearían, triunfalmente, por el centro y las zonas *modernas* de la ciudad/*civitas* para darse un baño de legitimidad histórica. Por todos estos razonamientos, las cofradías nacidas al albur de la etapa nacionalcatólica del primer franquismo, aun las radicadas en la periferia, introducirán en sus itinerarios procesionales una gavilla de calles y plazas transitadas desde el XIX y comienzos del XX por las cofradías más antiguas, porque mediante este deambular urbano obtienen una sanción de ciudadanía, de jaenerismo.

Todo lo anteriormente apuntado, vendría a ratificar el proceso de implantación en Jaén de los modos y fórmulas procesionistas de Sevilla iniciado en el s. XIX, que comenzó la cofradía de N. P. Jesús, y que prosiguió a lo largo del s. XX, sobremanera tras la Guerra

Civil, cuando el trasvase del modelo sevillano es evidente en todas las cofradías. Pero este trasplante de elementos hispalenses en las cofradías jaeneras, no es interpretable como un capricho de las juntas directivas, sino que responde a la asunción de una mentalidad, la de la burguesía, que se erige en timonel de las Juntas de Gobierno de las principales poblaciones andaluzas, como correlato del poder detentado por la clase burguesa en los resortes políticos de los diferentes niveles de la Administración. Los burgueses jiennenses, aliados/piezas de ajedrez de la Iglesia institucional, colaboran a reforzar el pensamiento nacionalcatólico decimonónico y del s. XX, por lo que no es de extrañar que hagan suyos modos de comportamiento y puestas en escena procesionales, desplegados exitosamente en Sevilla, y los apliquen a Jaén.

Pero como he dejado constancia de que, después de Sevilla, será Málaga el marco referencial decimonónico para las cofradías de Jaén, podría realizarse un paralelismo entre la Carrera y la malagueña calle Larios, la moderna vía comercial de la ciudad de fines del s. XIX, ya que la visión malacitana de la Semana Santa finisecular se realiza a través de las lentes graduadas de la burguesía mercantil:

"Además de las variaciones en los elementos procesionales, en esta época [1890] se asiste a un cambio en el recorrido de las Cofradías por las calles malagueñas, suprimiéndose la tradicional estación penitencial en la Catedral de casi todas ellas a partir de 1890, coincidiendo con la apertura de una gran calle comercial que unía el puerto con la Plaza de la Constitución, la calle del Marqués de Larios, inaugurada en 1891, lo que dio lugar a una gran variación en los itinerarios de las procesiones, acercándose al actual con la llamada *"carrera oficial"*, denominación con la que se nombraba al actual recorrido oficial. Los tronos cada vez más grandes y pesados no cabían ya por las callejas sinuosas y estrechas

del trazado urbanístico heredado de los árabes, buscándose a partir de ahora el lucimiento y la perspectiva de las calles anchas y regulares" (Dorado, 1996: 740).

Los documentos fontales visuales son elocuentes al reflejar la importancia de la Carrera en los cortejos pasionistas. Si bien existen fotografías de estaciones penitenciales pasando por la Carrera en años anteriores a la Guerra Civil, será sobre todo en el primer franquismo, y con la ayuda inestimable de la Agrupación de Cofradías, cuando esta calle, convertida en carrera oficial de las procesiones, sea objeto de una enorme atención por parte de los fotógrafos, pues la subida por la Carrera será el momento pletórico para los penitentes y demás participantes en los desfiles pasionarios. Mas, esta conversión de la Carrera en el epicentro de la sociedad jiennense, se vio ayudada por la instalación, frente a la tribuna de la Agrupación de Cofradías, de palcos en los que las personas que los ocupaban, obtenían una especie de préstamo social de las elites sentadas en la tribuna. Además, a lo largo de esta carrera oficial, se dispondrán dos hileras de sillas de madera, para que el público, previo pago de un importe en metálico, tuviese la oportunidad de ver plácidamente el paso de procesiones, compartiendo el espacio urbano de las elites de la ciudad. Por todos estos motivos, la Carrera, a partir de la fundación en 1946 de la Agrupación de Cofradías, en el marco del nacionalcatolicismo del régimen franquista, será durante una semana, del Domingo de Ramos al de Resurrección, un baremo para calibrar la mayor o menor importancia social dentro del microcosmos jiennense, atendiendo a si una persona contemplaba, sentada, el lento fluir procesional.

En la época anterior a la conflagración civil, existen una serie de documentos fontales que muestran procesiones subiendo por la Carrera [G19, G31, G86, I115, M27, O5], en la inmediata postguerra hay asimismo algunos documentos fotográficos [G43, I6, N7],

pero es a raíz de la creación de la Agrupación de Cofradías en 1946 cuando la documentación fontal crece en progresión geométrica [A4, A6, A12, A13, A15, A16, A17, A22, B4, B5, C35, C36, C37, F5, G35, G52, G58, G65, G84, H6, H11, H12, H18, H20, H29, I3, I16, I17, I18, I19, I28, I29, I31, I32, I33, I39, I42, I44, I53, I67, I68, I76, I82, I83, I97, J10, J11, J12, J23, K8, L5, L8, L9, L11, M5, M6, M10, M14, M18, M19, M22, M26, M29, M34, M35, N2, N4, N5, N6, N8, N10, N13, O1, O3, O4, P5, P12, P13, P14, P15, P17, P18, P22, P27, P30, P31, P32, P35, P38, P41, R7, R18, R21, R28, R40, R44, R51, R52, R57, R63].

Esta gran cantidad de documentos fontales localizados en la Carrera resume la importancia de esta calle en Semana Santa, pues los operadores fotográficos se apostarán preferentemente en este lugar para tomar sus instantáneas, como demuestra el hecho de que es el enclave urbano que más veces ha sido fotografiado al paso de procesiones. Cualquier otra calle o plaza le irá a la zaga en lo tocante al número de documentos fontales conservados.

### 4.2. La estación en la catedral

El objetivo final de las cofradías pasionistas, desde el s. XVI, como ya ha quedado dicho, era hacer estación en la catedral para venerar el Santo Rostro, considerada la *reliquia* de la Pasión en torno a la cual orbitaba la vida de todos los estamentos de la ciudad. Durante el s. XIX la importancia del Santo Rostro se mantiene, girando alrededor del icono/*reliquia* la vida de la religiosidad popular y los actos litúrgicos más solemnes organizados por el Cabildo catedralicio. Buena prueba de la ganada fama del Santo Rostro es que, a lo largo de la Historia, todos los reyes que visitaban Jaén, acudían a la catedral para venerar la *reliquia*, siendo un ejemplo de esto la visita de Isabel II en 1862, tantas veces

traída a colación en esta Tesis. Asimismo su nieto Alfonso XIII besará el Santo Rostro las dos veces que giró visita oficial a la ciudad, el 5 de mayo de 1904 y el 15 de enero de 1926. Si la veneración del Santo Rostro era un privilegio de reyes, al ser extraída excepcionalmente la *reliquia* de su arca sita en el altar mayor fuera de los muy tasados días en los que, de manera solemne era sacada ésta para su ostensión, las cofradías pasionistas, igualmente, eran acreedoras del privilegio de hacer estación en la catedral para venerar el Santo Rostro.

Las procesiones penetraban en la catedral por la Puerta del Perdón, y mientras los *carros triunfales*, ya existentes en Jaén a partir de la década de los sesenta del s. XIX permanecían situados en el trascoro y primeras capillas de las naves laterales, los penitentes caminaban para pasar delante del Santo Rostro, expuesto en el altar mayor, en señal de respeto. Acto seguido, la procesión se reordenaba dentro de la catedral y salía, nuevamente por la Puerta del Perdón, a la plaza de Santa María para continuar su itinerario marcado.

La estación en la catedral era una costumbre firmemente anclada en las cofradías de Jaén, manteniendo todas ellas esta práctica en el s. XIX, así como en el XX hasta la Guerra Civil, y en la postguerra se seguirá practicando dicha estación catedralicia, pero la reorganización experimentada por la Semana Santa a partir de 1946, con la creación de la Agrupación de Cofradías, le da un giro a la concepción procesional, pues al establecer una carrera oficial en la calle Bernabé Soriano (la Carrera), las procesiones cobran un nuevo sentido: *desfilar* delante de la tribuna de dicha Agrupación cofradiera, en la que están sentadas las elites ciudadanas, y por ende, la estación en la catedral decae en el barómetro de la importancia y se extingue esa inveterada costumbre al poco tiempo. La vivenciación procesionista, a partir de fines de los años cuarenta, se entenderá como una fiesta de la religiosidad popular cuyo traje está cortado a la medida de la burguesía nacionalcatólica, de

manera que los cortejos pasionarios combinan dos elementos: ser un desfile triunfal a los ojos de las elites del nacionalcatolicismo, así como resaltar la autosatisfacción de los dirigentes cofrades, que se sientan en la tribuna vestidos de nazarenos gloriándose al ver pasar *su* procesión.

El acto de entrada y salida de la catedral para cumplimentar la susodicha estación será un momento potencialmente fotografiable, por la espectacularidad del cortejo pasionista emanando del interior del templo. Pero los operadores tendrán la caución de no disparar sus cámaras dentro de las naves catedralicias, al no entrar al recinto sagrado, quizá por no estimar respetuoso el tomar placas en los instantes precedentes a venerar el Santo Rostro o por prohibírseles la entrada al templo, por lo que los fotógrafos esperarán en la plaza Santa María a que la procesión, *cargada* de legitimidad religiosa/histórica, abandone la catedral para continuar su periplo urbano. A mi juicio esto motivará que no haya documentos fontales que plasmen procesiones penetrando en la catedral, sino que los conservados mostrarán a los cortejos pasionales saliendo de ella, tras la secular estación de veneración al Santo Rostro. La documentación fontal visual anterior a la Guerra Civil se refiere a las cofradía del Santo Sepulcro de San Juan [J26], de la Expiración [G20, G23, G87], de N. P. Jesús [I106, I112], y en la postguerra los documentos fontales muestran sólo la cofradía de N. P. Jesús [I27, I84].

En los años cincuenta las cofradías no harán estación en la catedral, pues ha permeado en ellas el brusco cambio relativo al momento culminante de la procesión, que ya no es cumplimentar al Santo Rostro, sino desfilar con pompa y solemnidad en la carrera oficial, delante de la tribuna de la Agrupación, por lo que esta secular costumbre languidece y muere sin remisión, coadyuvando a no intentar resucitarla los renovadores aires del Vaticano

II. La oficialización de las procesiones auspiciada por la Agrupación de Cofradías, así como el rigorismo característico del nacionalcatolicismo, hacen palanca para eliminar la estación en la catedral, muy criticada por los canónigos y el Obispo, ya que ésta daba pie a una relajación de la disciplina procesionista dentro del templo, aprovechando los nazarenos para expandirse, descansar, tomar un refrigerio y charlar con su parentela y amistades, esto es, la procesión, dentro de la catedral, perdía rigidez penitencial y se respiraba un ambiente de francachela cercano al de una romería, y ya he puesto de manifiesto cómo, desde la Dictadura de Primo de Rivera, los cortejos pasionales derivan hacia un desfile procesional, acelerándose este proceso en el primer franquismo, momento óptimo para la Iglesia institucional para amputar los *miembros gangrenados* del cuerpo de la Semana Santa, esto es, los aspectos más populares y no controlados por las autoridades cofradieras, eclesiásticas y de las diferentes parcelas del régimen.

El documento fontal [J19] no entraña una estación en la catedral, sino que en 1952 el paso del Calvario de la cofradía del Santo Sepulcro de San Juan, por obras en la iglesia parroquial de donde procesionaba, hubo de procesionar desde la catedral. A partir del decenio de 1950, la procesión de N. P. Jesús saldrá de la catedral, independientemente de que mantenga su sede canónica en distintas iglesias. E igualmente, los documentos fontales visuales referidos a la cofradía de la Buena Muerte [E...] no han de tenerse en cuenta en este apartado de la estación en la catedral para venerar el Santo Rostro, puesto que esta cofradía, desde su fundación en 1926, procesionará de la iglesia mayor.

### 4.3. Ciudad, procesiones y memoria colectiva

Una ciudad, en este caso Jaén, durante, y gracias a la Semana Santa, experimenta un cambio en la manera en que es concebida por los agentes activos y pasivos que componen las estaciones penitenciales, porque "todo ciudadano tiene largos vínculos con una u otra parte de su ciudad, y su imagen está embebida de recuerdos y significados" (Lynch, 2000: 9). Las procesiones vertebrerán Jaén atendiendo a la conjunción interactiva de diversos puntos urbanos, sumergidos en una especie de alberca de densidad vivencial, histórica y artística, que condicionarán la memoria colectiva de los jiennenses en parte, por el apoyo de la fotografía, porque el aparato documental fontal visual utilizado, demuestra que la continuidad de un fenómeno acaecido en la ciudad, en concreto la Semana Santa, se ve apuntalado por la reactualización de los recuerdos que entrañan las fotografías, las cuales asimismo reflejan cómo la plasmación física de unas costumbres responde a unas mentalidades soterradas que afloran anualmente y perviven en el decurso temporal. Así, en este apartado *Ciudad, procesiones y Semana Santa,* el esqueleto del discurso histórico mantenido proviene en gran medida de la obra de Kevin Lynch *La imagen de la ciudad* (2000), pues estimo que la metodología empleada por el autor(1) es susceptible de ser aplicada a la investigación del proceso evolutivo de las procesiones en su contexto urbano, y ello por arrojar luz a campos en umbría de la Tesis, y por aportar jugosas pistas en mi discurso histórico al posibilitar hilvanar datos y sugerir hipótesis.

Tras el concienzudo estudio de la documentación fontal fotográfica, podemos llegar a concluir que, en el teatro urbano recreado durante la celebración de la Semana Santa, tan importantes son las partes estáticas (edificios y mobiliario urbano) como las semovientes (las procesiones), pues espectadores y participantes pasionarios interaccionan en un mismo plano, y Jaén llega a ser contemplada/disfrutada desde una perspectiva sensorial/sensual a partir de la "imagen mental" que de ella tienen quienes la habitan. De tal modo que la

*legibilidad del paisaje urbano* (Lynch, 2000), es decir, la forma en la que "pueden reconocerse sus partes en una pauta coherente" es posible hacerla desde el análisis comparativo sincrónico-diacrónico de los documentos fontales visuales, ya que "una ciudad legible sería aquella cuyos distritos, sitios sobresalientes o sendas son identificables fácilmente y se agrupan, también fácilmente, en una pauta global" (Lynch, 2000: 11), y la legibilidad de Jaén en Semana Santa es la que voy a tratar de efectuar con el cotejo de documentos fotográficos.

La insistente repetición año tras año en procesionar por idénticas calles y plazas, repitiendo itinerarios pasionistas, responde a una manera de interpretar la historia de la cofradía y su interrelación con la historia de unos enclaves urbanos, pues así se reconoce explícitamente la ligazón con unas raíces comunes, las cuales se hunden en un subterráneo de señas identitarias: "un medio ambiente ordenado puede hacer todavía más; puede actuar como amplio marco de referencias, como organizador de la actividad, las creencias o el conocimiento" (Lynch, 2000: 13). Y la yuxtaposición de escenarios urbanos *cosidos* entre sí por el *hilo* del itinerario procesional, logra el precipitado de una imagen de gran plasticidad y de un aglomerado simbólico que cristaliza en una memoria colectiva muy bien sedimentada:

"Una imagen ambiental eficaz confiere a su poseedor una fuerte sensación de seguridad emotiva. Puede éste establecer una relación armoniosa entre sí y el mundo exterior. Esto constituye el extremo opuesto del miedo provocado por la desorientación; significa que **la dulce sensación del hogar** es más fuerte cuando el hogar no sólo es familiar sino también característico[...]un medio ambiente característico y legible no brinda únicamente seguridad sino [que] también realza la profundidad y la intensidad potenciales de la experiencia humana" (Lynch, 2000: 13. Las negritas son mías).

La fotografía expresa gráficamente esa "dulce sensación del hogar", pues la reiteración anual en los recorridos pasionistas y la elección de éstos ya desde el s. XIX en función del mayor ornato de las zonas burguesas, como quedó visto anteriormente, habla con elocuencia de que la ciudad es contemplada/interiorizada como un trasunto domiciliario, como un espacio comunitario de socialización, cuyas características históricas colectivas son revividas/recreadas cada Semana Santa. Mas considero oportuno recalcar que el estudio de la documentación fontal fotográfica, permite conformar un discurso acerca de los puntos más emblemáticos a ojos de la colectividad, por lo que hay que moverse en el ámbito de las "imágenes públicas, las representaciones mentales comunes que hay en grandes números de habitantes de una ciudad" (Lynch, 2000: 16).

Si los operadores fotográficos, al cabo de un siglo -el XX- se han situado una y otra vez en un puñado de puntos claves, no es por azar, ni siquiera por buscar un marco arquitectónico especialmente bello, pues este concepto de belleza urbana como telón de fondo procesional es algo nacido a comienzos de los años ochenta, y por tanto escapa al hito cronológico de la Tesis. Los operadores que impresionaron placas en los años anteriores a la Guerra Civil, como desarrollaré cumplidamente en la fase de conclusiones, estarán imbuidos de la estética cinematográfica, y sus encuadres imitarán los del cinema, siendo las fotografías una especie de planos cinematográficos congelados, unos fotogramas a fin de cuentas, pues *se insistirá en el plano medio para mostrar el fervor y la presencia del pueblo y sus imágenes en la calle*, y *no se utilizarán primeros planos de pasos ni se impresionará el marco incomparable* (Jiménez Barrientos; Gómez Lara, 1992: 37). Y los operadores de la postguerra y años subsiguientes, continuarán básicamente apegados a unos mismos códigos narrativos fotográficos, al igual que se apostarán en idénticos puntos de Jaén buscando captar la

fugacidad del discurrir procesional, al haber asumido que determinados enclaves constituyen la fuente de las esencias jaeneras. Por todo esto, la documentación fontal fotográfica referida a una gavilla de puntos urbanos, harto repetidos diacrónicamente, reforzaría la sensación de pertenencia a una comunidad, modelando *la imagen de la ciudad* por medio de la eclosión sensorial sintetizada en una procesión:

"La aprehensión sensorial de un contorno así no sólo se simplificaría sino que también se ampliaría y profundizaría[...]una ciudad que pudiera aprehenderse con el tiempo como una pauta de gran continuidad, con muchas partes diferenciadas y nítidamente vinculadas entre sí. El observador perceptivo y familiarizado podría en ella absorber nuevos impactos sensoriales sin que se trastornara su imagen básica, y cada nuevo impacto iría a dar sobre muchos elementos precedentes. El observador estaría bien orientado y podría moverse con comodidad. Tendría muy clara conciencia de su medio ambiente" (Lynch, 2000: 20).

La imbricación entre ciudad, procesiones y memoria colectiva supone tener en cuenta los juegos de tensiones producidos en el tiempo y que interactúan en el marco urbano, pues considero que hay que huir de la visión simplificadora, estática y obsoleta de que una ciudad sólo puede y debe ser estudiada en tanto en cuanto agregación de edificios, cuanto mejor los tipos monumentales, sino que determinados puntos de la ciudad constituyen *formidables archivos de recuerdos*, el disco duro de la memoria colectiva, pues como señala Chueca Goitia (1998):

"[...]debemos conocer la situación del pueblo, sus formas de vida y sus creencias, la índole de las instituciones creadas por la sociedad, el desarrollo de la cultura y el sentido de la misma, es decir, el panorama completo de la vida[...]" (Chueca, 1998: 38).

Esta idea de que las ciudades no son organismos muertos que estudian los entomólogos, sino que son entes pletóricos de vida y por tanto que sobreviven en una tensión de permanencias/cambios, es desarrollada asimismo por Fernando Chueca (1998):

"No hay que olvidar que la ciudad es por sí misma un formidable archivo de recuerdos. En la urbe se condensan, no sólo en el espacio, sino en el tiempo, los hechos y las vidas humanas más significativas. Este grado de condensación preserva su recuerdo, de la misma manera que un archivo, al reunir papeles que provienen de muy diversos orígenes, asegura su conservación. Es indudable que si todos aquellos acontecimientos y aquellas vidas no hubieran sucedido en la ciudad, no hubieran tenido su referencia a ella, su memoria habríase desvanecido mucho más fácilmente. Es la condensación de su propia salvaguardia" (Chueca, 1998: 39).

Las fotografías referidas a las procesiones pasionistas, en relación al texto de Chueca Goitia, tendrían un valor doble: serían los documentos constitutivos de una de las secciones del archivo de la memoria colectiva, y además mostrarían el valor de uso conferido por los ciudadanos a la urbe, o mejor dicho, a determinadas zonas de la ciudad.

Después de esta introducción, que juzgo necesaria para un preciso acercamiento a la documentación fontal fotográfica, hay que plantear con qué materiales teóricos voy a construir el discurso histórico propuesto, por lo que, una vez más, entresaco de la obra de Kevin Lynch (2000) la materia prima conceptual. Estos conceptos, adaptados al objeto de la Tesis, serían:

1) *Sendas*: son los conductos seguidos por quien o quienes contemplan/vivencian la ciudad, y éstas pueden ser elegidas ocasionalmente o con carácter extraordinario, como puede ser por ejemplo la festividad de la Semana Santa. Las sendas, en este caso concreto, se corresponderían a las calles que atraviesan los cortejos pasionistas. Mediante las sendas, se articula la imagen mental que los integrantes de las procesiones y los espectadores tienen de Jaén, al menos en el corto periodo -una sola semana- semanasantero. En los itinerarios cofrades planteados y diseñados por las Juntas de Gobierno a lo largo de s. XIX, las calles/sendas que se impondrán de una manera aplastante serán las habitadas por la burguesía, las más modernas y de casas más remozadas y ornamentadas, pues se busca el lucimiento de las procesiones y que éstas discurran por las zonas de la clase social rectora de la vida política decimonónica. El hecho de que, a mi entender, la agregación progresiva de calles/sendas conforme un itinerario procesional, halla su apoyatura en el texto de Lynch (2000):

"Las personas tienden a pensar en destinos de las sendas y puntos de origen. Les gusta saber dónde comienzan las sendas y a dónde llevan. Las sendas con orígenes y destinos claros y bien conocidos tienen identidades más vigorosas, contribuyen a mantener ligada la ciudad y dan al observador una sensación de su posición siempre que las atraviesa" (Lynch, 2000: 70).

Pues, no en vano, un itinerario procesional es la concreción en el plano de la ciudad de un constante fluir penitencial que parte de una iglesia, a una hora específica, para retornar al punto de origen, sabiendo a las claras cada integrante del cortejo pasionista por qué calle/senda va, hacia dónde se encamina, qué le aguarda tras cada esquina, qué tiempo aproximado le resta de permanecer en un lugar antes de dirigirse al siguiente; en suma, se

elimina el factor sorpresa, pues todo está reglado al detalle, no dejándose un resquicio para la improvisación. Y las clases medias y altas prefijan unos itinerarios pasionistas copiados de sus itinerarios cotidianos: las procesiones, santifican las calles y plazas en las que estas clases despliegan su vida.

2) *Barrios*: es la zona de la ciudad a la que se le reconocen determinadas características y especifidades: tipología de edificaciones, dédalo de calles estrechas y empinadas que hablan de la *ley de pervivencia del plano*: el análisis de la evolución de la ciudad diacrónicamente constata que aunque las edificaciones cambian, el plano por lo general permanece inalterable o experimenta muy cumplidas variaciones, pues se patentizan en el trazado los orígenes islámicos y medievales, elementos arquitectónicos con valor desde el punto de vista del patrimonio histórico-artístico, etc. Además de estas características físicas, materiales, las gentes que viven en los barrios se *sienten* parte indisoluble de él, alegando para ello un conjunto de elementos inmateriales, anímicos, pero sobre los que no puede pronunciarse, como es obvio, la fotografía.

3) *Nodos*: son los puntos estratégicos de una ciudad a los que acceden espectadores y participantes procesionales, y constituyen unos *focos intensivos* dentro del recorrido pasionario. Los nodos son, ante todo, confluencias de calles/sendas, plazas o zonas que articulan el paso de una estructura a otra. "O bien los nodos pueden ser, sencillamente, concentraciones cuya importancia se debe a que son la condensación de determinado uso o carácter físico, como una esquina donde se reúne la gente o una plaza cercada" (Lynch, 2000: 63), denominación que vendría como anillo al dedo para explicar ciertos enclaves cofradieros de Jaén. Además, algunos nodos focalizados en un barrio concentran tanta atención en Semana Santa, que se erigen en símbolos del patrimonio vivencial de esa barriada, y por

extensión, de la ciudad.

En el caso de Jaén, los enclaves más fotografiados, y por ello potenciadores del sentimiento de religación hacia la ciudad y su historia, serían los siguientes:

1) **El Arco de San Lorenzo**: este arco/contrafuerte gótico del s. XV, era el único vestigio que en el s. XIX quedaba en pie de su originaria iglesia homónima. Su emplazamiento, en la calle Almendros Aguilar, habitada por estratos medios sociales, motivó que, cuando el Alcalde, para alinear la calle, planteara y decidiera su demolición en 1877, se levantara un clamor popular contra la *brutal decisión*, puesto que existía cierta concienciación ciudadana a favor de una postura conservacionista-historicista del patrimonio arquitectónico, surgida a raíz de la creación, en 1844, de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, lo que motivó que cerraran filas en defensa de dicho Arco, organismos como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y los Ministerios de Gobernación y Fomento, dirigiendo una campaña prosalvación del Arco de San Lorenzo, consiguiendo no sólo que no se derruyese, sino que fue el primer monumento jiennense declarado monumento nacional histórico-artístico el 20 de octubre de 1877. ¿Hasta qué punto tantas voluntades fueron pulsadas para salvar un Arco *sacralizado* por ser un punto nodal en el itinerario de la imagen más venerada de la ciudad?

Ya se vio con anterioridad cómo la cofradía de N. P. Jesús, en 1865, decidió que la procesión *lamiese* el Arco, pasando circundando sus sillares, pues en ese recorrido se verificaba la apuesta firme de que el cortejo penitente caminase principalmente por el Jaén de la burguesía, confiriéndole un matiz popular el hecho de parar la imagen del Nazareno delante de la cárcel para *aliviar las penas* de los reclusos. Las demás cofradías en los dos

últimos decenios del XIX, asimismo harán pasar sus procesiones contorneando el Arco, pues la carga del patrimonio histórico-artístico-vivencial se había reactivado tras la exitosa campaña para salvarlo, así como por el anual paso de cofradías, congregándose allí numerosas personas.

El paso de la efigie de N. P. Jesús por el Arco de San Lorenzo dará lugar a una de las más fuertes señas de identidad del jaenerismo en Semana Santa, pues operará un proceso asociativo mediante el cual, el Arco será un potente nodo, un imán de atracción de la gente, agolpada en sus inmediaciones para contemplar la escena. Una confirmación de este aserto lo constituye el rebajado del pavimento del Arco, ejecutada en 1927, para permitir que el trono del Nazareno pudiera pasar bajo el vano apuntado y atravesar tan simbólico Arco. La Junta de Gobierno acordó con el alcalde, Fermín Palma García, el rebajar el suelo (L. A. C. N. P. J. N. de 13 de febrero de 1927), lo que, lejos de ser algo anecdótico, refleja el interés durante la Dictadura de Primo de Rivera, y por los *prohombres* de la Unión Patriótica, de dignificar las estaciones penitenciales, sacando en provecho la potenciación de las manifestaciones de religiosidad popular, al estar capitaneadas las cofradías por *gente de orden.*

De todas maneras, el Arco de San Lorenzo, a pesar de su condición de punto nodal en lo que podría denominarse, la cartografía pasionista jiennense, estará en un tris de ser derruido, esta vez el 26 de febrero de 1937, al votar por unanimidad la corporación municipal republicana, presidida por Campos Perabá, su demolición *para dar más amplitud a la calle y evitar el riesgo de tener una edificación que amenazaba ruina* (Lara, 1989: 104). Sería tal vez la consideración del Arco como un enclave *sacralizado* por la devoción popular, su identificación con N. P. Jesús lo que impulsó al Ayuntamiento republicano, en

plena Guerra Civil, a derribarlo? Pero la demolición no llegó a efectuarse, porque tras un bombardeo de la aviación *nacional*, justo treinta y cuatro días después de tomarse el acuerdo municipal antes referido, el Ayuntamiento entra en una dinámica de construcción y/o adecuación de edificaciones que sirvieran de refugios antiaéreos, y el Arco de San Lorenzo, en el que no se acometieron obras de consolidación, será tapiado por ambas embocaduras con muros de piedra, y el reducido espacio interior del intradós fue dividido en dos alturas tras colocar un forjado para aumentar al doble su capacidad de albergar gente, dejándose finalmente dos pequeñas puertas de acceso al refugio (Lara, 1989: 105).

La documentación fontal muestra la estrecha vinculación entre el Arco de San Lorenzo y la cofradía de N. P. Jesús, en los años anteriores a 1936 [I108, I114, I116] y en los posteriores [I7, I37, I45, I93, I105], cuando el Arco, declarado monumento nacional histórico-artístico en 1877, y símbolo urbano de la Semana Santa, ya no volverá a ver peligrar su existencia. Los documentos fontales citados son explícitos para calibrar la importancia de este nodo, pues los espectadores llenan las inmediaciones del Arco, tanto la calle Almendros Aguilar como la perpendicular, Madre de Dios. El público pugna por aproximarse a los tronos, sobre todo al de N. P. Jesús, y la procesión, al paso por el Arco, se funde con los espectadores, se disuelve un tanto entre la masa, lo cual es un indicativo de relajación del rigor pietista, de permear lo popular y espontáneo la rigidez del cortejo penitencial, tal y como se aprecia en torno al carro de la Virgen de los Dolores [I114, I116] o sobre todo de N. P. Jesús [I37, I105, I108].

A comienzos de la década de 1960, se abre tímidamente la temática a fotografiar por los operadores, en el sentido de que ya no sólo las imágenes focalizan la atención, sino que comienza a interesar reflejar *ambientes*, y por eso, también será

potencialmente fotografiable el cortejo de mujeres alumbrantes en la procesión de N. P. Jesús [R62], al haberse situado el operador en la calle Almendros Aguilar, a varias decenas de metros del Arco de San Lorenzo, invadiendo el cortejo pasionista poniéndose en medio de las mujeres que, sin revestirse con la túnica nazarena, llevan una vela en la mano. En dicho documento fontal [R62] se aprecia el gentío congregado dentro del Arco, que sirve como telón de fondo, y en sus inmediaciones.

El operador normalmente no se sitúa antes de llegar al Arco de San Lorenzo, sino dentro del mismo [I37], en el meollo procesionista, en el vórtice pasionario, o bien a pie de calle la salida del Arco [I45, I93, I108, I114, I116] o desde un balcón [I7, I105], aunque también existen, en el corpus fontal, documentos tomados en los metros de calle precedentes al Arco, como si el operador, en una suerte de encuadre que reflejase el *adventus* procesionista, plasmara los momentos previos [I74, I75]. Pero siempre tomando de frente las imágenes, rehuyendo la búsqueda de encuadres en los que las esculturas estén de espaldas, pues lo realmente importante, fotográficamente, es *inmortalizar* la escena cuando vienen las efigies sobre sus tronos. El operador espera pacientemente a disparar su cámara en el momento idóneo: las imágenes llegando, atravesando o saliendo *triunfantes* del Arco, pues este nodo, a mi entender, convertiría la procesión en un trasunto de triunfo romano, de ceremonia grandiosa por la cual la imagen identificada, al menos desde el s. XVIII, con la ciudad de Jaén, en su recorrido por calles/sendas, vive un momento cargado de emotividad cívica-religiosa al pasar por el vano apuntado del Arco de San Lorenzo, el cual, haciendo una abstracción, vendría a asumir el significado glorificador de los arcos triunfales romanos, pensados y levantados para amplificar visualmente la gloria de las legiones victoriosas que entraban en Roma y desfilaban en las calzadas y vías bajo estos monumentos cargados de simbólicas epigrafías y relieves. Y si retomamos el significado anteriormente citado que el

profesor Carlos Colón Perales (1998) otorgaba a las procesiones, el Arco de San Lorenzo, en Jaén, haría las veces de arco triunfal al estar emplazado en una vía/calle/senda habitada por las clases medias y cuya inmersión en el caso histórico de la ciudad, en el cederrón de la memoria colectiva realzada por la burguesía desde el s. XIX, le confiere la capacidad de galvanizar las señas de identidad del jaenerismo en la cartografía pasionista jiennense: la ciudad, recibe triunfalmente, entre música y vaharadas de incienso que ascienden al cielo, a la imagen polarizadora de la devoción popular. Por todo esto, se ha ido reforzando a nivel sentimental el nodo procesionista del Arco de San Lorenzo, y los fotógrafos han buscado impresionar sus placas para testimoniar, gráficamente, la concentración de gente y la condensación de emotividad en ese foco nodal.

El Arco de San Lorenzo constituiría, para los cofrades, un *lugar de la memoria* (Nora, 1982), es decir, un lugar en el cual ha operado selectivamente la memoria para permanecer como un luminoso/numinoso símbolo de la comunidad por su carga emocional asociada a la fiesta, religiosa en este caso. Es más, podría extenderse este interesante concepto de *lugares de la memoria* a todos los puntos nodales analizados a continuación, porque si consideramos las procesiones pasionistas como una *conmemoración*, esto es, un acontecimiento bisagra entre la institucionalización y el *lugar de la memoria* en el que se hace percutir el pasado y el presente (Cuesta Bustillo, 1998: 209), presentizando además recuerdos en un ejercicio anual, porque en las *conmemoraciones*, la representación teatralizada de un acto, en este caso un cortejo procesional, condensador de fuerte carga plástica y emotiva, el resorte de la memoria colectiva saltaría con facilidad. Estas sugestivas relaciones entre el método histórico de los *lugares de la memoria* y el método antropológico constituirían una encrucijada que no carece de ecos etnológicos (Cuesta Bustillo, 1998: 220).

2) **La plaza de San Francisco**: en 1867 comienza el derribo del exclaustrado convento de San Francisco para construir en su solar el Palacio Provincial. En el desamortizado convento franciscano se irán instalando varias dependencias del Gobierno Civil o de la Diputación, instituciones provinciales que actuaban como correa transmisora del Estado en los regímenes liberales decimonónicos. A partir de 1871 se va edificando el Palacio Provincial, que no estará terminado totalmente hasta entrado el s. XX. La construcción de este edificio va acompañada de una concatenación de reformas urbanísticas en su entorno, pues aletea la idea de crear en esa zona el núcleo duro político y administrativo de Jaén, que irá acompañado de la instalación en los alrededores de focos mercantiles. En el último tercio del XIX, la otrora Plaza Vieja, devenida plaza de San Francisco, se convierte en una novísima plaza de simbolismo político y en un espacio público que, además, actúa como nodo civil al conectar la plaza con: la comercial plaza del Mercado (hoy de la Constitución), la Carrera, la catedral, la plaza de Santa María (donde conviven Ayuntamiento y Obispado) y el nuevo mercado de abastos (en la calle Álamos). Este punto nodal articulador de diferentes zonas de la ciudad, será uno de los lugares de tránsito que las cofradías repetirán en sus itinerarios al fraguar la idea de conformar, en la segunda mitad del XIX, una Semana Santa desde, por y para la burguesía. La amplitud de esta plaza, así como su carácter preñado de simbolismo político y conector de diversas zonas urbanas, servirá para que en ella se celebren ceremonias multitudinarias tales como desfiles militares, concentraciones y manifestaciones *patrióticas*, etc., factores todos que relanzan la función nodal de este espacio público y que aprovechan las cofradías.

Los operadores fotográficos, sabedores del carácter nodal de la plaza de San Francisco, tomarán múltiples placas de procesiones atravesándola, pues normalmente, siempre que la climatología acompañase y no hiciera un tiempo desapacible, los espectadores

acudirán masivamente para presenciar el paso de cortejos pasionistas, antes de la Guerra Civil y después. En los años que anteceden a la confrontación fratricida del 36, la documentación fontal muestra procesiones de diferentes cofradías, como son la Vera Cruz o Siete Escuadras [H1, H3, H7] o la Expiración [G36], y también a los escuadrones de soldados romanos [M30], e incluso a mujeres vestidas de mantilla en Jueves Santo para visitar los monumentos y presenciar las procesiones [R20]. En la postguerra civil se incrementa la importancia de la plaza en Semana Santa, como testimonian las cofradías de la Expiración [G71], N. P. Jesús [I6], Vera Cruz [H2] y Buena Muerte [E21, E33], pero será con motivo del nacimiento de la Agrupación de Cofradías en 1946 y la conversión de la calle Bernabé Soriano en carrera oficial, cuando las procesiones, al tener que desfilar por la Carrera delante de la tribuna, habrán de pasar necesariamente por la plaza de San Francisco, reforzándose si cabe el carácter nodal del lugar, como puede *leerse* en los documentos fontales relativos a las cofradías de la Expiración [G18, G27, G39, G41, G42, G47, G49, G50, G84, G85], N. P. Jesús [I65, I82], Yacente [K2], Vera Cruz [H9], correspondiendo este documento fontal a un acto *patriótico* de homenaje a los *Caídos por Dios y por España*, y Buena Muerte [E34], siendo también los romanos objetivo fotografiable [M11, M25, M26], o las nutridas representaciones militares [P42], y cómo no, las mantillas alumbrando [R10].

3) **La plaza de las Palmeras**: he optado por emplear la denominación popular de este espacio público, sucesivamente denominado, desde el s. XIX hasta el último tercio del s. XX plaza del Mercado, del Deán Mazas -hasta que sea partida en dos mitades-, de José Antonio y de la Constitución, aunque usualmente se continúa refiriéndose a ella como Plaza de las Palmeras, porque en una de sus remodelaciones, en el primer decenio del s. XX, se plantaron unas palmeras, por lo que la fisonomía de la plaza quedó marcada por la silueta de estos árboles, arraigando en el habla jaenciana dicha denominación.

Esta plaza, desde los inicios de la Restauración, será un foco mercantil, tanto estable como estacional, que irá *in crescendo,* a raíz de servir como Real de la Feria (Lara; Lara López, 2000: 187-310), porque allí se levantarán grandes casetas para funciones teatrales, bailes, conciertos, etc., así como puestos de venta de variadísimos productos y *cacharricos,* esto es, atracciones como barquillas y carruseles, no llegándose a instalar el primer carrusel en Jaén hasta la feria de San Lucas de 1912.

La plaza de las Palmeras, en las dos primeras décadas del s. XX, gana en empaque al levantarse en ella el teatro Cervantes y edificios habitados por clases medias, por lo que centrará las políticas urbanísticas de los ayuntamientos monárquicos, que la adecentarán y embellecerán continuadamente, convirtiéndola en un versátil paseo central así como en un pulmón de la ciudad. A su constante ornamentación y al hecho de que fuera una zona de habitación de los estratos medios, hay que sumar el que, desde fines del XIX, sirviera como parada de coches de punto, y desde los años veinte hasta los cuarenta, parada principal de taxis y autocares. Por consiguiente, el que la plaza de las Palmeras fuese de forma yuxtapuesta bello espacio lúdico, comercial y de transporte, hay que adicionar el que constituyera un nodo articulador entre: las modernas calles Roldán y Marín y el paseo de la Estación -ejes de expansión hacia el norte-, la plaza del Pósito, y la Carrera, supondrá que rápidamente adquiera una honda significación en la vida cotidiana de los jiennenses, como ponen de manifiesto la gran cantidad de fotografías que, desde el s. XIX, se han realizado en esta plaza, sin lugar a dudas el espacio público más veces retratado por operadores profesionales y aficionados en la historia de Jaén (Lara; Lara López, 2001).

Esta precipitación de diversas características, dará lugar a un sedimento vital y

patrimonial muy sólido en la mentalidad de los jaeneros, que verán este sitio como uno de los exponentes más logrados del progreso y de la modernización del Jaén de entre siglos, por lo que no hay duda de que las cofradías, al repensar y dotar de nuevos significados a sus itinerarios procesionales, verán con muy buenos ojos transitar por este sitio, tradicional emplazamiento de operadores fotográficos por demás, como refleja el documento fontal [M4], que muestra a la escuadra de soldados romanos encaminándose para participar en una procesión, estando rodeados los romanos por una nube de niños, los cuales incordian y parodian su *desfile naif* y que, burlándose asimismo del operador, se llevan los dedos a los ojos imitando al fotógrafo mirando a través de su cámara.

La plaza de las Palmeras, en el segmento temporal del s. XX, será uno de los nodos capitales de la cartografía de la Semana Santa, impresionando placas los operadores antes y después de la Guerra Civil. Hasta 1936 el único documento fontal es el ya citado de los romanos desfilando entre un guirigay de niños [M4], y tras la aparición en 1946 de la Agrupación de Cofradías y la conversión de la calle Bernabé Soriano en carrera oficial, la plaza de las Palmeras es lugar de cita obligado para los desfiles procesionistas, como se evidencia en los documentos fontales visuales de los cortejos pasionistas de N. P. Jesús [I12, I16, I20, I23, I40, I52, I56, P23], la Expiración [G38], la Borriquilla [A8, A18, A21, R49] y del Resucitado [L7], apareciendo también los ínclitos soldados romanos desfilando *marcialmente* [M31].

4) **La plaza de la Audiencia**: en la segunda mitad del s. XIX desempeña un papel articulador entre las calles Maestra alta y baja -calle Martínez Molina desde finales del XIX-, a la par que centraliza diferentes comercios y es uno de los mayores lugares de tránsito. Esta plaza y sus aledaños nuclearán lugares residenciales de la burguesía, y su significación

nodal en Semana Santa eclosiona gracias a la cofradía de la Expiración, pues la cercanía de su templo, la parroquia de San Bartolomé, obliga al cortejo penitencial a discurrir por la plaza de la Audiencia, que al convertirse en un foco de habitación de las capas medias desde la Restauración, tendrá una capacidad apreciable de imantar operadores fotográficos, situándose a pie de calle o en balcones para tomar instantáneas de la procesión expiracionista discurriendo por la plaza. A finales del s. XIX se abre una calle que conecta la plaza de la Audiencia con la calle Álamos, denominándose esta nueva calle Colón, y que será alineada entre 1900 y 1904. La apertura de la calle Colón aparejará el remozamiento de la plaza de la Audiencia, así como la alineación definitiva en 1903 de la calle Álamos debido a su importancia como calle central: "[...]su importancia y tráfico, incrementado por el mesón de los Álamos, **y el paso de todas las procesiones por ella**, hace que se contabilicen siete arreglos de pavimentación importantes entre la segunda mitad del XIX y 1925" (Ulierte, 1990: 161. Las negritas son mías).

Es decir, la moderna y ornamentada zona comprendida por la plaza de la Audiencia y las calles Colón y Álamos, es un epítome de la política urbanística decimonónica, concentrada en el centro de Jaén, sede de las capas medias y de los grandes propietarios, y en cuya remodelación influye el hecho de que estas calles y plazas sean atravesadas anualmente por unas procesiones cada vez más lujosas. Y la calle Colón, al partir de la plaza de la Audiencia, será otro punto en el que montarán guardia los operadores, fotografiando la bajada de la procesión de la Expiración por este empinado tramo [G5, G7, G13, G14, G33, G34, G44, G55, G57]. Asimismo ocurre algo similar con la calle Álamos [G68].

Los documentos fontales de la cofradía de la Expiración referidos a su paso

por la plaza de la Audiencia, y en la época anterior a la Guerra Civil son [G1, G2, G3, G67], y los posteriores a la contienda bélica [G9, G29, G46, G80, G82], e igualmente, el documento fontal [M3], datable en el Trienio bolchevique, muestra a la caballería de los soldados romanos encaminándose a la iglesia de San Bartolomé, pues formaban parte de la procesión expiracionista. Esta *fijación* de los operadores por apostarse en la plaza de la Audiencia implica relacionarla con la cofradía de la Expiración, considerando este punto un nodo *fundamental* en el itinerario pasionario, coadyuvando a esto las fotografías, que reafirman y reactivan la memoria colectiva.

5) **La calle Maestra**: A mediados del s. XIX, bajo los auspicios de la Comisión de Ornato, Paseos y Fomento del Arbolado, se procede a la alineación de calles de Jaén, siendo una de las beneficiadas la calle Maestra, considerada la columna vertebral del centro de la ciudad, al unir la plaza de Santa María con la plaza de la Audiencia, estableciéndose en esta vía urbana, en las etapas monárquicas de Alfonso XII y Alfonso XIII, un buen número de comercios, a saber: tiendas de textiles, sastrerías, una imprenta, platerías, una óptica, perfumerías, confiterías y una entidad bancaria, pululando además, peñas y modernos cafés que capitalizarán la vida social del XIX y primeras décadas del XX, cuyos mejores exponentes eran dos casinos: el *Casino Primitivo* [G25] y el *Español*, celebrándose en sus locales las puestas de largo de las señoritas de la *sociedad* y dándose en sus salones variados bailes. La significación burguesa y comercial de la calle/senda Maestra era evidente promediado el s. XIX, pues es la "gran vía del clasicismo isabelino" (Casuso, 1998: 229), y durante la Restauración se incrementa esa significación, por lo que el tránsito de procesiones por ella confirmará su relevancia en el panorama urbano, y como la modernización vendrá de la mano de la renovación constructiva, al levantarse edificios de un clasicismo romántico, las fachadas constituirán un excelente marco para contextualizar el paso de los cortejos

pasionarios. Y este interés urbanístico de la burguesía por habitar en la calle Maestra se mantendrá vigoroso hasta comienzos del s. XX, pues en el nº 1, el arquitecto Antonio Merlo plasmará, en 1906, un tipo edilicio cuya estética se vincula con las propuestas del modernista Doménech y Montaner (Casuso, 2000: 49). De hecho, en el álbum fotográfico realizado para conmemorar la visita de Isabel II en 1862, hay una instantánea de la calle Maestra (Lara; Lara López, 2001: 83), pues al final de ella, lindando con la plaza de Santa María, se erigió un pequeño arco triunfal efímero dedicado al Príncipe de Asturias, el futuro Alfonso XII, lo que corrobora el valor social que dicha calle había alcanzado en la segunda mitad del s. XIX.

Hasta la Guerra Civil, la calle Maestra, por su incuestionable significado de arteria epicentral de la vida social y comercial jiennense, en la cartografía urbana pasionista, vendrá a ser el equivalente sevillano de la calle Sierpes:

"Principalísimo escenario de la Semana Santa[...]adquiere por estos años [mediados del XIX] su carácter de arteria fundamental de la ciudad, a ello contribuyen las reformas de la calle San Eloy y el ensanche de la Campana que favorecen el acceso a esta vía[...]**Esta calle se llena de cafés, que están tan de moda en esa época, y de comercio**[...]" (Ruiz Ortega, 1992: 79. Las negritas son mías).

Por consiguiente, moviéndonos siempre en el plano ideológico de la Semana Santa, es factible hacer una lectura que conduzca a establecer un paralelismo entre la hispalense calle Sierpes, y la jiennense calle Maestra: ambas son el adalid de la modernización decimonónica al plagarse de comercios y cafés de moda, sus tipos edilicios se renuevan al socaire estético de los tiempos, y la burguesía vive en ellas, lo cual las convierte en puntos neurálgicos de la vida social de sus respectivas ciudades. Y como la Semana Santa

de Sevilla tendrá, a partir de la segunda mitad del s. XIX, su punto álgido en el paso de cofradías por la calle Sierpes, las directivas cofradieras de Jaén, lideradas y precedidas por la Junta de Gobierno de N. P. Jesús, se basarán en la conformación ideológica-urbana de la Semana Santa sevillana, para crear una Semana Santa jaenera de espíritu burgués, viéndose apoyada con entusiasmo esta ideación pasionista, como es sabido, desde el propio Ayuntamiento. De modo que en Jaén, el discurrir de procesiones por la calle Maestra, de unas dimensiones, tanto en anchura como en longitud, semejantes a la calle Sierpes, adquirirá un *sabor señorial*, situándose los operadores en esta calle/senda para disparar sus cámaras. A raíz de los años cincuenta, cuando la expansión de la ciudad se proyecta y materializa por el norte, la calle Maestra sufre una regresión demográfica y un severo receso comercial, entrando en barrena su pasada vitalidad y dejando de ser una enclave fotográfico preferente.

Antes de la Guerra Civil, los documentos fontales muestran a la procesión de la Expiración, parándose el carro del Cristo delante de la fachada modernista-regionalista del *Casino Primitivo*, posando los nazarenos con el caperuz alzado [G25]. El lugar en el cual esperó el operador la llegada del Cristo para hacer la fotografía [G25], gozaba de un significado de modernidad y de asueto para la burguesía, pues el encuadre se eligió para que, en perspectiva, apareciera en toda su esplendidez la fachada regionalista de ladrillo visto de lo que fuera antiguo Palacio del Condestable Iranzo, reconvertido en Casino gracias al proyecto arquitectónico de Justino Flórez Llamas, quien entre 1919 y 1922 proyecta ese Casino, las casas adyacentes de la calle Maestra que hacen esquina con la plaza de la Audiencia, el Cine *Darymelia* y las casas anejas (Casuso, 2001: 92-93). Después de 1939, la documentación fontal se refiere a la cofradía de la Expiración [G8, G26, P47] y a la de la Buena Muerte [E17, E19].

6) **La plaza de Santa María**: en la Edad Moderna las festividades más solemnes de la ciudad se desarrollarán en este espacio público (Ulierte, 1990), continuando esta práctica durante buena parte de la Edad Contemporánea. En esta plaza se concentrarán, material y simbólicamente, los poderes rectores de la ciudad: el Cabildo Municipal, el Cabildo Catedral y el Obispado, y urbanísticamente, la plaza de Santa María ofrecerá la imagen más grandiosa de la ciudad, al estar delimitada por la catedral, las Casas Consistoriales y el Palacio Episcopal. Su valor nodal es indudable, y los operadores fotográficos, desde el s. XIX, alimentarán las señas de identidad jaeneras vendiendo fotografías de la plaza, sobre todo las que tengan como telón de fondo la fachada catedralicia. En el álbum fotográfico ofrecido a Isabel II en 1862, aparecen placas relativas al Ayuntamiento y al Palacio del Obispo (Lara; Lara López, 2001: 81-82), explicitando gráficamente el alto significado histórico-patrimonial de la plaza de Santa María.

En todos los itinerarios cofradieros, desde el s. XVI, el tránsito por la plaza era obligado al tener que realizar los cortejos pasionistas la estación en la catedral, lo que acentúa el carácter nodal de este espacio público en Semana Santa. Los operadores fotográficos aprovecharán las enormes posibilidades escenográficas ofrecidas por la plaza, por lo que dispararán sus cámaras múltiples veces en ella, tanto antes como después de la Guerra Civil. Pero la palma en cuanto a atención fotográfica se la llevarán dos cofradías, la de N. P. Jesús [I26, I27, I34, I41, I62, I106] y la de la Buena Muerte, sobre todo ésta última, pues al efectuar su salida procesional de la catedral desde 1927, este momento será considerado el cénit de su procesión, como demuestran la cantidad de documentos fontales relativos a ello [E2, E3, E7, E8, E10, E11, E12, E15, E16, E18, E22, E24, E25, E26, E28, E30, E31, E35, E36, E37, E39, M33], pues desde su primera salida procesional en 1927, los fotógrafos *idealizaron* gráficamente ese instante y lo consagraron como un acontecimiento *apoteósico* [E1, E23,

E32].

También en esta plaza será fotografiada la cofradía del Santo Sepulcro de San Juan, en el Trienio bolchevique [J26] y tras la Guerra Civil [J19, J25], e igualmente de la cofradía de la Expiración hay un documento fontal del referido Trienio [G87].

7) **La calle Campanas**: al estar situada en la fachada norte catedralicia y servir de cordón entre la plaza de San Francisco y la de Santa María, en la cartografía urbana pasionista, refuerza su importancia como calle/senda, pues al tener un considerable grado de inclinación, ofrece unos encuadres fotográficos que posibilitan un buen visionado de los tronos mientras se acercan, lentos, a la posición del operador [E5, E20, G83]. Promediados los años sesenta, cuando el abanico de lo fotografiable se abre un tanto y los operadores ya no sólo se centran en las imágenes, las mantillas alumbrando, sin que en el encuadre aparezca efigie sagrada alguna, llaman la atención del fotógrafo, como demuestra el documento fontal [R34] referido a la procesión de la Buena Muerte.

8) **Barrios**: van a ser dos las cofradías, la Magdalena y el Santo Sepulcro de San Juan, cuya ligazón con sus respectivos barrios será reforzada a través de la documentación fontal visual, condensándose fotográficamente momentos culminantes de la procesión en el seno de *su* barrio al ligarse visualmente aspectos como la iglesia desde donde se sale procesionalmente, la cual adquiere la categoría de símbolo principal en ese día de la Semana Santa, y alrededor del templo se articulan: una tipología de calles quebradas, muchas de ellas estrechas y empinadas, casas encaladas o de paramentos de piedra, colgaduras en los balcones para demostrar la gente que el barrio vive un día grande, de fiesta, aunque dicha colgadura sea una simple sábana blanca con el escudo de la cofradía. Pero sobre todo, en los

documentos fontales fotográficos se captará *el ambiente*, la alegría de la gente del barrio al congregarse multitudinariamente para presenciar la procesión, arropando con su presencia la salida de los tronos y su transitar por las calles cercanas a la iglesia.

Los operadores, primordialmente, se situarán en las inmediaciones de la iglesia, sabedores de que la salida procesionista succiona el interés de los espectadores, muchos de ellos habitantes del barrio o que retornan a él en Semana Santa para empaparse en sus originarias señas de identidad. Es frecuente que los fotógrafos emplacen las cámaras en un balcón o en una ventana, ya que al estar en altura es posible encuadrar: iglesia, penitentes y/o tronos, espacios urbanos y público. Las dos cofradías a las que antes hacía referencia, tomarán el nombre de su sede canónica, pues las iglesias donde radican se denominan igual que los respectivos barrios: la iglesia/barrio/cofradía de la Magdalena y la iglesia/barrio/cofradía de San Juan (Santo Sepulcro de San Juan).

El barrio de la Magdalena, de *resonancias musulmanas*, de *permanencias moriscas* en el trazado de sus calles como gusta de enunciar la literatura cofradiera a la que hice mención en apartados anteriores, capitaliza la atención de los operadores, pues un alto tanto por ciento de los documentos fontales manejados se contextualizan en la barriada: en primer lugar en la plaza de la Magdalena, y en las calles del barrio que posibilitan tomas fotográficas en perspectiva, *luciéndose* la procesión. Y en un plano secundario, los documentos fontales se sitúan en la Carrera, pues al ascender la procesión por la carrera oficial, una sencilla cofradía de barrio, por lo demás un barrio de capas sociales humildes y/o marginales, adquiere reconocimiento y aceptación social. La documentación fontal enmarcada en la plaza de la Magdalena o en sus proximidades es [C5, C6, C7, C8, C17, C19, C21, C22, C23, C40, M24], en las calles del barrio [C1, C2, C3, C11, C12, C13, C14, C15,

C16, C18, C20, C24, C25, C26, C27, C28, C29, C30, C31, C32, C33, C34, C38], y en la Carrera [C35, C36, C37].

El barrio de San Juan nucleará también las fotografías de la cofradía que realiza estación penitencial desde su iglesia homónima. Los documentos fontales visuales contextualizados en la plaza de San Juan son [J9, J14, J28], y en las calles de la barriada [J2, J4, J6, J7, J8, J13, J15, J16, J17, J18]. Como es lógico, una vez convertida la calle Bernabé Soriano en carrera oficial tras la organización de la Agrupación de Cofradías, el paso procesionista por ella será un momento fotografiable [J10, J11, J12, J23].

9) **Plazas conformadas delante de iglesias**: las salidas y encierros procesionistas en sus respectivos templos, convierte esos espacios urbanos en pasajeros puntos nodales, tanto en el itinerario pasionista como en la atención de los operadores, que tienden, desde la primera década del s. XX, a disparar sus cámaras en los momentos culminantes del cortejo pasionario, es decir, su comienzo y fin, reforzando la memoria colectiva por medio de las fotografías, que muestran a la muchedumbre rodeando las imágenes religiosas.

La fecha límite escogida en la Tesis para la recopilación de documentos fontales visuales, explica, en gran medida, que la inmensa mayoría de las fotografías referidas a procesiones delante de las plazas de sus respectivas iglesias, estén tomadas aprovechando la luz solar, pues en primer lugar, la técnica fotográfica no permitirá utilizar potentes *antorchas* de iluminación artificial hasta el último segmento cronológico incluido en este trabajo, a lo que hay que añadir que este material fundamentalmente será usado por operadores profesionales, y el núcleo del corpus de documentación fontal visual de Semana Santa

proviene de operadores aficionados. Además, el concepto de Semana Santa fotografiable en Jaén, hasta finales de los setenta, será diurno o vespertino, siendo la luz del atardecer la preferida por su suavidad y por el provecho que se le saca para obtener contrastes. El concepto de Semana Santa nocturna, hablando desde el punto de vista fotográfico, surgirá con fuerza principiando los ochenta, multiplicándose a partir de entonces las instantáneas procesionistas por la noche, en las que las entradas o encierros procesionarios sobresaldrán.

Las cofradías de las que se dispone documentación fontal enmarcada en las plazas de sus respectivas iglesias, bien al comienzo o fin de su actividad procesional, además de las de la Magdalena y Santo Sepulcro de San Juan ya citadas, son: la Buena Muerte [E1, E2, E3, E7, E8, E10, E11, E12, E15, E16, E18, E22, E23, E24, E25, E26, E28, E30, E31, E32, E35, E36, E37, E38, E39, M33], la Expiración [G4, G11, G17, G32, G45, G51, G56, G66, G70, G72, G73, G74, G75, G77, G78], N. P. Jesús [I2, I26, I38, I60, I70, I96, I103, I110, I111, I118], el Resucitado [L10], Los Estudiantes [B3], la Soledad [K3, K7, K9, K11, K15] y la Vera Cruz [H25, H27].

10) **El Cantón de Santiago**: este breve tramo urbano será de gran importancia en los itinerarios procesionistas decimonónicos y del s. XX, sobre todo para la cofradía de N. P. Jesús, decayendo el tránsito por él tras la Guerra Civil. Esta corta y empinada calle conectaba la calle Maestra baja -Martínez Molina- con Maestra alta -Almendros Aguilar-, y funcionaba como un punto nodal, ya que era el espacio simbólico que separaba el Jaén de las clases medias del Jaén de las clases populares. Al mantenerse hasta 1930 la costumbre de realizar estación ante la Cárcel Vieja, para que los presos cantasen saetas al pararse delante del presidio las imágenes, el Cantón o plaza de Santiago era ruta obligada para, una vez finalizada la escena del cante de saetas, adentrarse en las zonas aburguesadas,

correspondientes a la calle Maestra alta.

Existen variados documentos fontales visuales que muestran a los tronos de N. P. Jesús y de la Virgen de los Dolores pasando por el Cantón de Santiago [I14, I15, I21, I25, I72, I78, I79, I113].

11) **La Ropa Vieja**: este espacio, sito en la trasera del desamortizado convento de los Ángeles, era una zona de la clase media, al reutilizarse el antiguo convento como casino. La Ropa Vieja aparece citada en los itinerarios decimonónicos de varias cofradías, según he citado con anterioridad, a saber: la de N. P. Jesús (1837 y 1864), la de la Expiración (1888), la de la Vera Cruz (1894), y en el primer año procesional de la cofradía de la Buena Muerte, 1927, los nazarenos atravesarán este punto, que por su peculiar posición en el trayecto de la calle Almendros Aguilar -Maestra alta-, hará las veces de frontera entre ambas calles Maestras, tanto alta como baja. Tras 1939 empezará a declinar la costumbre de transitar por la Ropa Vieja, mas hasta la Guerra Civil, el desnivel del terreno será aprovechado por el público para buscar, en puntos elevados, una mejor visión de la procesión, por lo que se juntará una muchedumbre dejando el espacio justo para que pase el cortejo nazareno.

Los documentos fontales que muestran procesiones avanzando por este nodo pasionario pertenecen a la cofradía de N. P. Jesús [I64, I69, I95, I109].

12) **Calle Almendros Aguilar o Maestra alta**: la alineación y progresivo embellecimiento en el último tercio del XIX de las fachadas de este largo tramo de la calle Maestra, trocada en Almendros Aguilar en cuanto a nomenclatura, la convierten en un eje que

une las barriadas altas de la ciudad con los barrios decimonónicos de las clases medias, que comenzarán a habitar precisamente en esta vía urbana de Almendros Aguilar o Maestra alta, tanto monta. Este carácter de eje se ve reforzado, simbólicamente, por enclavarse al final de la calle el Arco de San Lorenzo, cuya relevancia en el patrimonio histórico-sentimental ya ha quedado vista anteriormente. Por lo que, a ojos de la clase media y alta, Almendros Aguilar, que arranca del Cantón de Santiago, es el pistoletazo de salida en los modernos itinerarios establecidos en el s. XIX, diseñados para que las cofradías se paseen por las zonas de habitación de las capas burguesas.

La cofradía de N. P. Jesús, de nuevo, es la que marca el camino a las demás cofradías en todos los aspectos, pues es la que más frecuentará esta calle a la luz de la documentación visual [I11, I46, I54, I74, I75, I77, I85, I86, I87, I88, I89, I90], aunque también en el corpus documental hay un ejemplo referido a la procesión de la Expiración [G61].

La importancia de este tramo será evidente antes de la Guerra Civil, acontecimiento que constituye un cipo en el camino ideológico-estético de la Semana Santa, como ha quedado demostrado, manteniendo en los años cuarenta y aun cincuenta parte de su relevancia pasada, decayendo a partir de los años sesenta, cuando Almendros Aguilar se vaya despoblando abruptamente de los rescoldos de las capas medias, que optan por establecerse en otras zonas en expansión de la ciudad.

13) **La lonja catedralicia**: la construcción del Sagrario (Higueras, 1985) de la catedral, cuya ejecución se dilató entre 1764 y 1801, aparejó edificar una lonja que recorrió el costado norte catedralicio, sito frente a la fachada principal del Sagrario, así como cerrar la

lonja de la plaza de Santa María con una verja y pilares proyectados en el último tercio del XVIII. Esta lonja, extendida por tres costados de la catedral: norte, oeste y sur, se embaldosó con la piedra empleada para la fábrica del Sagrario, y el cerramiento con la reja se hizo en 1792. El artífice de esta obra fue el arquitecto Manuel Martín Rodríguez, el cual "diseñó los planos para las lonjas, escaleras, capillas de la catedral y la reja grande de la portada, más unos nuevos diseños para el pavimento del Sagrario" (Higueras, 1985: 61).

Esta lonja constituye un espacio liminar, una zona transicional entre un edificio religioso, el complejo catedralicio integrado por la catedral-Sagrario, y la ciudad, o sea, entre un espacio sacro y un espacio cívico. Este carácter liminar de la lonja le confiere un valor simbólico: aunque este tramo no está dentro del templo, forma parte de él al servir como preparación al peregrino/devoto que se apresta a penetrar en la catedral. Su disposición longitudinal, rodeando tres costados catedralicios, hace que la lonja cumpla una función simbólica en un ritual: la procesión de las palmas del Domingo de Ramos. Este rito eclesial, organizado por el Cabildo Catedral y encabezado por el Obispo, es el pórtico ritualizado mediante el cual la Iglesia institucional celebra el inicio de la Semana Santa. Este ritual comienza en una procesión, integrada por canónigos y seminaristas y presidida por el Obispo, que sale de la catedral por la puerta norte del crucero, recorre la lonja y vuelve a adentrarse en el templo catedralicio por la puerta del Perdón, enclavada en la fachada principal. En este breve cortejo procesionista, irá invitado el Concejo Municipal, pues Alcalde y concejales, en corporación y con toda la solemnidad protocolaria de la ocasión, acudirán en el régimen franquista a dicha procesión de las palmas, demostrando la sintonía entre la Iglesia y las instituciones. Hay múltiples documentos fontales que recogen este ceremonial, mostrando al clero [P37, P40, P46, R32] y a los miembros del Ayuntamiento [P20, P37, P43, P45, P46, R9].

Para concluir, los documentos fontales fotográficos permiten hacer una lectura sincrónica de la imagen mental que los participantes procesionistas y los espectadores tienen de la ciudad en un año determinado, lo cual se conseguiría cotejando todas las fotografías fechadas en un mismo año. Pero esta lectura podría complementarse con sucesivas relecturas diacrónicas, esto es, el análisis comparado de las fotografías tomadas a lo largo de los años, logrando así establecer la evolución del discurso cofradiero en relación con la ciudad, al entender ésta como el contexto, el teatro urbano en el que se desarrolla el espectáculo procesionario de gran plasticidad. Y de este análisis hay que colegir que el espacio urbano, en los itinerarios cofradieros, se organizó no en función de la presencia simbólica de iglesias, sino en función de unas calles y plazas, que gozan de la estimación de las clases medias y altas por ser zonas que, entre la segunda mitad del XIX y el primer tercio del XX, fueron remodeladas, ornamentadas, modernizadas, en contraste visual y contraposición ideológica con las barriadas populares, de menor belleza estética -según los cánones burgueses del gusto- y de poca relevancia socioeconómica.

La Carrera y las calles/sendas y plazas/nodos de los itinerarios pasionales funcionan como un cederrón emocional, pues se transmutan en el epicentro neurálgico de la ciudad, actuando como el más poderoso símbolo y referente de Jaén en Semana Santa, transformándose esos enclaves, *modernos* en el XIX y principios del XX e históricos a partir de la segunda mitad del s. XX, en "el verdadero escaparate para el lucimiento de todas las cofradías, a modo de tribuna social para las mismas" (Rodríguez Mateos, 1997: 257-258).

Todos los elementos de la ciudad a los que se ha hecho alusión: calles/sendas, plazas/nodos y barrios, interactúan en el contexto urbano, por lo que la imagen mental de

Jaén a través de los itinerarios cofrades se articularía en *organizaciones intermedias denominadas complejos, siendo éstos una totalidad urbana cuyas partes dependen entre sí y que están relativamente fijadas en relación a sí* (Lynch, 2000: 105). Esta interrelación de calles y plazas fomenta una jerarquización visual de tramos y puntos de la ciudad que, a su vez, supone una jerarquización funcional, mas teniendo en cuenta que ésta última lo es en virtud del valor de uso en Semana Santa, pivotando normalmente esa jerarquía visual/funcional sobre una valor preexistente de la zona urbana: el que los estratos de la burguesía le conceden a determinadas calles y plazas a lo largo del s. XIX, como asimismo evidencian los documentos visuales [G59, G88], pues en [G59] la cofradía de la Expiración, en el año 1915, un año de crisis de subsistencias -trigo sobre todo-, acaba de dejar atrás la calle Machín y avanza por la calle Hurtado, un privilegiado segmento urbano de la burguesía y de la aristocracia jiennense, como demostraban las casas blasonadas allí edificadas. Y en [G88], al año siguiente de finalizar la Guerra Civil, el cortejo de alumbrantes de paisano recorre la calle Machín mientras, el Cristo de la Expiración, dobla la esquina de la calle Hurtado, repitiéndose el paso por dos calles ya introducidas en el itinerario del año fundacional de la cofradía de la Expiración, 1888.

Así, esta imagen mental de Jaén en Semana Santa que realizan las clases medias y altas, es proyectada al plano de la ciudad y consecuentemente a la mentalidad de las clases populares, a las que no les queda más remedio que aceptar e interiorizar los itinerarios diseñados y seleccionados desde la óptica burguesa. Y como toda *exposición visual de la calle/senda realza su imagen*, las procesiones son unos elementos potenciadores de *una línea vital de circulación que se hace palpable ante nuestros ojos y que se convierte en el símbolo de una función urbana fundamental* (Lynch, 2000: 120). La fotografía sería un magnífico sistema de retroalimentación, de avivar las brasas de la memoria colectiva en lo tocante a la

imagen mental de la ciudad durante Semana Santa, como desarrollaré en la fase de conclusiones.

**Notas**

1.- La primera edición del libro de Kevin Lynch *La imagen de la ciudad* data de 1960, pero la edición que he utilizado ha sido la de GG Reprints, de la Editorial Gustavo Gili, publicada en 2000. Es por consiguiente un *clásico* de la historia del urbanismo que, a mis ojos, mantiene una lozanía envidiable.

## V. CONCLUSIONES

En la fase de conclusiones, pretendo desarrollar la viabilidad de la fotografía como fuente del conocimiento histórico y etnográfico, centrándome en las posibilidades del corpus fontal visual a la hora de construir un discurso histórico, lo cual le reporta al investigador un caudal estable de datos aprovechables para contextualizar el fenómeno estudiado, no sólo cronológicamente, sino también social, política, económica y culturalmente. Asimismo, en este bloque final de la Tesis analizaré la incidencia de la fotografía de Semana Santa, sobre todo la más antigua, en el discurso de las cofradías.

### 5.1. La fotografía para la historia de los deshistoriados

La documentación fotográfica, siempre que se organice en secuencias temáticas, ofrece un bosque inexplorado de datos para ampliar los límites de la disciplina de la Historia, pues los profesionales de ésta que deseen adentrarse en novedosas líneas investigadoras encuentran en la fotografía la posibilidad de rastrear las vivencias de numerosas personas que hasta entonces, habían sido literalmente ignoradas o desplazadas a la cuneta de la historia académica. Me estoy refiriendo, en parte, el concepto de escritura de la *historia desde abajo* (Sharpe, 1999), planteada como una reconstrucción de la experiencia de un conjunto de personas *corrientes*, llegando a comprender las motivaciones y formas de actuar de esa colectividad en la medida en que, el historiador que construye un discurso histórico, es capaz de interiorizar dichas experiencias al hilo de las suyas propias y de sus reacciones personales.

Pero el concepto de historia desde abajo no lo planteo exclusivamente como una forma de indagar las actuaciones de las clases bajas en la Historia, en contraposición de las actuaciones de las elites en un mismo plano sincrónico, sino que prefiero acogerme a una de las reflexiones de Jim Sharpe (1999):

"Hace dos o tres décadas muchos historiadores habrían negado, por razones evidentes, la posibilidad de escribir historia seriamente sobre ciertos asuntos que ahora resultan familiares: el crimen, la cultura popular, **la religión popular**[...]los historiadores que trabajan desde abajo han mostrado cómo la utilización imaginativa del material de las fuentes puede iluminar muchas zonas de la historia que, de lo contrario, podrían haberse visto condenadas a permanecer en la oscuridad" (Sharpe, 1999: 55. Las

negritas son mías).

Así, la historia desde abajo no debe enfocarse únicamente como la restitución al plano histórico de las clases más desfavorecidas, sino que considero que debe contener en sus presupuestos a estas clases populares, debiendo el discurso histórico enfocarse de manera que reúna los comportamientos de esas clases inferiores, pero conectándolos con los modos de comportarse de los estratos medios y altos, funcionando la Semana Santa a este particular como un inmejorable marco conceptual: es una manifestación festiva de la religiosidad popular en la que participan todas las capas sociales, condicionando y dirigiendo las elites burguesas el ritmo evolutivo de las cofradías y procesiones a lo largo del XIX y XX, pero las clases populares tendrán un papel relevante en este proceso *modernizador* procesionista, ya que parte de ellas lo asumirán y participarán en él en planos diferentes: espectadores, nazarenos, alumbrantes, penitentes, conductores/costaleros, personajes que ocupan puestos secundarios en la procesión, romanos *de las latas*, etc. Por ello, para buscar una denominación más acorde con los propósitos de esta Tesis, he dado en llamar *historia de los deshistoriados* al trabajo académico que estudia un fenómeno que, tradicionalmente, ha quedado transterrado de las formas de hacer historia, al calificar ese fenómeno de poco historizable por poco relevante en la Historia. Y la Semana Santa, como exponente de la religiosidad popular, es un ejemplo de los fenómenos hasta hace poco tiempo -y aun con muchas reservas-, confinados al extrañamiento en los discursos históricos. Por eso la inclusión de este fenómeno en el marco general de la Historia, supone la vindicación de una historia de los deshistoriados, de aquello que en el ámbito académico ha estado desterrado, y de las actividades de aquéllos que no han merecido la atención por creerlas nimias, carentes de importancia.

En este marco conceptual de la historia de los deshistoriados encuentra la fotografía unas excelentes posibilidades como fuente histórica y etnográfica, ya que completa y complementa otras fuentes asentadas en la metodología de los historiadores: correspondencia privada, diarios, libros de actas y de registros de instituciones diversas, testamentos, contratos varios, prensa, hojas volanderas, información oral, restos materiales, etc. La nivelación fontal de la fotografía, en el campo de la Historia del Tiempo Presente, respecto a otras fuentes aceptadas por el común de los historiadores, ha sido el columnario de esta Tesis, y el exprimir e interpretar los datos contenidos en el corpus documental visual, ha hecho factible escribir un discurso que consigue su mayor alcance contextualizándolo en los sucesivos periodos históricos, porque supone un enfoque más enriquecedor y pluridiverso al fusionar "la historia de la experiencia cotidiana del pueblo con los temas de los tipos de historia más tradicionales" (Sharpe, 1999: 51). Este carácter proteico que tiene la fotografía para el historiador es desarrollado por Ivan Gaskell (1999):

"La fotografía es el medio visual en el que, según suele creerse, los acontecimientos del pasado son más accesibles a través de la respuesta emocional. Esto es así porque la fotografía mantiene una relación material, causal, con su tema[...]De hecho, **el pasado reciente** se conoce cada vez más gracias a imágenes instantáneas[...]" (Gaskell, 1999: 233).

De otro lado, la Tesis se ha planteado desde el enfoque de la microhistoria, entendida ésta como *una reducción de la escala de observación, un exhaustivo análisis microscópico y un estudio intensivo del material documental* (Levi, 1999: 122), porque entendía que el estudio de la evolución de las procesiones de Semana Santa a través de la fotografía, era un tema que encajaba a la perfección en el esquema investigador

microhistórico: la reducción de la escala geográfica se concretaba en la ciudad de Jaén, el pormenorizado análisis microscópico se centraba en el orbe de la religiosidad popular pasionista, y el estudio intensivo del material documental se condensaba en un corpus fotográfico monotemático, pues en las aportaciones que los historiadores hacen a nuestra idea del pasado más o menos próximo o lejano, el material visual desempeña un papel crucial, porque la utilización de las imágenes de forma específicamente histórica es un filón. El método de análisis microhistórico, a juicio de Giovanni Levi (1999) guarda analogías con la antropología, con el concepto de *descripción densa*:

"La descripción densa [término utilizado por Clifford Geertz] sirve, pues, para registrar por escrito una serie de sucesos o hechos significativos que, en caso contrario, resultarían evanescentes, pero que son susceptibles de interpretación al insertarse en un contexto, es decir, en el flujo del discurso social. Este procedimiento logra con éxito utilizar el análisis microscópico de los acontecimientos más nimios como medio para llegar a conclusiones de mucho mayor alcance" (Levi, 1999: 126).

La fotografía pasionista debida a operadores aficionados, sobremanera antes de la Guerra Civil, es un perfecto exponente de una labor de registro de acontecimientos ceremoniosos-rituales de la vida de una comunidad, pues esos documentos fontales visuales testimonian unos hechos que, por su naturaleza, no habrían quedado registrados en otra clase de documentación. Esta modalidad fotográfica, debida a los *amateurs*, formaría parte de la denominada *fotografía directa* (Newhall, 2001), nacida a comienzos del s. XX y caracterizada por la renuncia a cualquier tipo de manipulación del negativo o de la copia, considerando que la fotografía era un arte *per se*, sin necesidad de acudir a artificios que la emparentaran con la pintura. La *fotografía directa*, o *Straigth photography*, permitiría a la

fotografía liberarse de las cadenas de la tradición academicista, encontrando una forma de expresión *auténtica*, autónoma y no heterónoma, por lo que los operadores aficionados ejercieron, lo que podría llamarse, la *fotografía directa procesional*.

Este enfoque microhistórico a través de la fotografía, encuadrado en una historia de los deshistoriados, enfoscada asimismo en la Historia del Tiempo Presente, aborda el problema de cómo acceder al conocimiento del pasado mediante la diversidad de indicios, signos y síntomas perceptibles en la documentación fontal visual, pues toma lo particular, es decir, las procesiones de Semana Santa, como punto de partida, para acto seguido elaborar un discurso histórico a la luz del contexto específico de cada etapa de los siglos XIX y XX. Así se rebasan los estrechos límites del localismo y se construyen puentes elevados que conectan, la historia de un fenómeno -el procesional jiennense-, con la historia regional y nacional, construyéndose el discurso propuesto como una *micronarración a partir de textos visuales*, que estaría en la línea del concepto de microhistoria, al *referirse a la exposición de un relato de la gente corriente en su escenario local* (Burke, 1999: 299). Y la homogeneización de la fotografía como fuente documental, queda por otra parte puesta de manifiesto.

### 5.2. Historia y fotomemoria vivencial

Es necesario realizar una delimitación de los conceptos de Historia y memoria, pues el primero tiende hacia *lo objetivo* y el segundo a *lo subjetivo* de un mismo acontecimiento, constituyendo la Historia una realidad empírica y comprobable científicamente, al igual que la memoria es la conciencia personal e intransferible que cada

cual tiene de lo sucedido (Reig, 1999: 177). Se hace indispensable separar ambos conceptos:

"[...]la *Historia*, en singular y con mayúsculas, frente a la *Memoria* (memorias), necesita tiempo, no ya distancia sino distanciamiento, no ya documentación sino que ésta sea diversa y contrastada, no ya orden cronológico o temático sino sistematización rigurosa y, naturalmente, marco teórico" (Reig, 1999: 178).

En el plano de la historia académica se distingue por tanto entre Historia y memoria, siendo la elaboración de la historia un conocimiento científico de los hechos pretéritos, y la construcción de la memoria la visión de esos hechos del pasado cultivada por los contemporáneos y legada a sus descendientes.

Esta distinción, que a priori parece clara en el terreno teórico, se difumina en la práctica, pues si trasladamos esto al campo de la fotografía, en el trabajo acometido por los historiadores el discurso construido descansa sobre unas bases académicas, puesto que la fotografía es considerada y calibrada en función de su virtualidad documental, mientras que el discurso cofradiero pivota sobre las plataformas de la memoria, al verse la fotografía desde el prisma de la congelación de un recuerdo pasionista. Para los historiadores, el conjunto sistematizado de fotografias temáticas conforma un corpus documental fontal visual válido para historiar, y para los cofrades, las fotografías suponen la materia prima para construir una fotomemoria vivencial, es decir, una idea del pasado vivenciado elaborada o reelaborada a través de la contemplación de imágenes; esa vivenciación de lo pretérito puede ser individual y/o colectiva, e incluso no haberla experimentado algunos cofrades, pero por un proceso de empatía, llegan a incorporar a su bagaje vital los recuerdos de la comunidad cofrade, al latir la idea de que las procesiones, en gran medida, gozan de un carácter ahistórico, al no verse

alterada su esencia así transcurran los siglos:

"Este discurso tradicional de grandeza y esplendor conlleva, en primer lugar, una mitificación del propio origen de la Semana Santa: se enuncia una dilatada existencia de la misma suponiéndosele una gran antigüedad, conectada sin solución de continuidad con unos ideales y simplificadas estructuras medievales. La instrumentalidad de la tradición motiva, además, una creencia generalizada en la profunda continuidad histórica y la perpetuación de las formas externas rituales, en la certeza de que se han mantenido inalterados secularmente en su *pureza original* los patrones festivos que las conforman" (Rodríguez Mateos, 1997: 40).

La fotografía pasionista, en el universo cofrade, puede actuar como un poderoso colector de experiencias vividas o recibidas en herencia por la familia y/o comunidad cofradiera, desencadenando un flujo de memoria procesionista, y cuando esa (foto)memoria corresponde a momentos ya clausurados en el tiempo pero que pueden *volver a repetirse* de alguna manera en una siguiente Semana Santa, esa (foto)memoria *adquiere un alcance histórico convirtiéndose, bajo la forma de discurso, en la vía de pervivencia de ese pasado a través de los individuos* (Monterde y otros, 2001: 111), pero cuando la (foto)memoria trasciende la individualidad y es compartida y asumida por toda o una gran parte de la comunidad cofrade, se gesta una memoria colectiva; y precisamente la democratización de la fotografía experimentada en el último tercio del s. XIX, coadyuvó a intensificar la memoria colectiva y "la legitimación del estado-nación", pues la invención de la fotografía favoreció la generación de "esta revolución de la memoria" (Olick, 1998: 141-142).

La fotografía, por consiguiente, es un elemento generativo de (foto)memoria procesional desde dos niveles: la nostalgia del pasado bien lamentándose por lo perdido o suspirando por los tiempos buenos, y la reconstrucción de los recuerdos en función de las imágenes congeladas para mantenerlos operativos sobre el presente. La fotografía pasionaria produciría (foto)memoria, y ésta no es homogénea, sino que presenta diversos estratos (Monterde y otros, 2001: 112):

1) La memoria personal, que se corresponde con las experiencias vividas directamente.

2) La memoria familiar, en la que se produce una transmisión directa del relato de las experiencias vividas o recibidas.

3) La memoria histórica, coincidente con la (foto)memoria colectiva, pues remite a los sucesos que afectaron a un grupo que mantiene alguna proximidad entre sí, siendo en este caso las cofradías. La fotografía pasionista permite que pervivan diacrónicamente hechos que sólo hubieran perdurado nebulosos, amplificados o embellecidos gracias al recuerdo personal, familiar y/o colectivo. Pero en todo caso esta pervivencia es realizada desde un presente continuo, pues como escribió Marc Bloch -en 1925- "la memoria colectiva, al igual que la memoria individual, no conserva el pasado de modo preciso; ella lo recobra o lo reconstruye sin cesar a partir del presente. Así pues, la memoria siempre es un esfuerzo" (Bloch, 1999: 226-227).

Pero es que la fotografía procesional condiciona de tal modo la memoria que puede llegar a crearla, por lo que la fotografía dimitiría de su función de archivo documental

para trabajar como archivo de la(s) memoria(s), albergando un *mare nostrum* de aspectos de un pasado más o menos próximo o lejano desconocidos y/o olvidados para quienes, ni vivieron directamente ese tiempo ni siquiera tuvieron noticia de él mediante relatos orales, o en su defecto escritos. Y todo ese referente evocado, presentizado y reactualizado por medio de la (foto)memoria, monta un discurso cofradiero en el cual los vestigios de la Semana Santa del pasado se utilizan para reinventar el pasado: para almibararlo y echar de menos las procesiones antiguas, o para legitimar los coetáneos cortejos pasionistas, mucho más suntuosos que los *antiguos*. Se crea así un intencionado discurso -hacia una u otra vertiente- basado en la (foto)memoria vivencial, si se experimentó el acontecimiento, o (foto)memoria vicaria, si esa experimentación se ha producido por empatía mediante la contemplación de las fotografías.

Y este discurso cofradiero se basa en la retroalimentación fotográfica: el visionado de fotos crea/recrea la Semana Santa pretérita, de manera que nunca llega a estar preterida del todo, pues se presentiza a nivel individual, familiar o de la colectividad cofrade. Y esta retroalimentación fotográfica pasionista ejerce presión sobre la Semana Santa actual, la de cada año, ya que incluso los cofrades toman como referentes procesiones pasadas para que las del futuro se les parezcan, o corrijan los supuestos defectos plásticos o de falta de orden. Esta retroalimentación, que explosionará en la década de los noventa, llega a crear un bucle: los cortejos pasionarios que están por llegar *han de superar el listón* colocado por procesiones de años atrás, con lo que la fotomemoria vivencial originada por la retroalimentación visual sustituye en gran medida a la memoria experiencial particular. El bucle retroalimentador de la (foto)memoria vivencial/vicaria será un sistema, harto recurrente y empleado por los partidarios del discurso cofradiero de la *sacrosanta tradición*, pues como señala Zamora Acosta (1997):

"Parece pues que lo *tradicional* señala el patrón sobre el que todo se mide. Y la opinión de los que son reputados como conocedores de la *tradición*, es respetada y muchas veces seguida por todos aquellos que realmente consideran que las cosas de la Semana Santa[...]deben permanecer siempre estables: atenerse a lo que siempre ha sido, a lo que *"debe ser"*, a la *tradición* pasada de generación en generación por los que *saben*, y **desde hace algunas decenas de años plasmada en archivos gráficos** y sonoros" (Zamora, 1997: 128. Las negritas son mías).

El nivel último de este sistema retroalimentador significa el modelado de una (foto)memoria vivencial/vicaria colectiva, con capacidad para legitimar los pilares ideológicos de la Semana Santa contemporánea/coetánea, llegando a una construcción mental que, a base del consumo reiterado de productos visuales difundidos profusamente en una sociedad de masas, modele un imaginario colectivo que prive sobre la propia realidad.

### 5.3. Gestación de los documentos fotográficos

Las fotografías, consideradas documentos fontales visuales, testimonios oculares emanados de cámaras manejadas por operadores profesionales o aficionados, han compuesto un corpus sobre el que ha girado la investigación de la Tesis, mas la génesis de estos documentos no ha sido la misma en todos los casos, debiéndose establecer, ante todo, una distinción:

1) Fotografías producidas por operadores profesionales.

2) Fotografías tomadas por operadores aficionados.

Las placas hechas por profesionales son todas las fechables en el s. XIX [I13, I55, I80, I99, I100], y es sabido, como ha quedado reflejado en capítulos anteriores, la forma de trabajo de estos operadores: en exteriores para aprovechar la luz solar, o en interiores en el último tracto temporal del XIX, pero siempre fotografiando sólo la imagen, sin que aparecieran personas enderredor, pues estaban presos de los códigos narrativos visuales del grabado heredados del XVII, XVIII y XIX, y la fotografía de esculturas sagradas se consideraba una reproducción fidedigna del original, funcionando esa placa fotográfica como una estampa religiosa para la piedad doméstica. Además, el volumen, aparatosidad y pesantez de los aparatos y cámaras condicionaban la manera de trabajar de los profesionales, añadiendo a esto que la instantaneidad en las tomas no fue lograda por la técnica hasta fines del diecinueve, por lo que era impensable, al menos en una ciudad como Jaén, disparar a una imagen en movimiento, procesionando por las calles, pues la calidad fotográfica se resentiría y los nazarenos, alumbrantes, músicos, romanos, espectadores, etc., con sólo moverse un ápice, saldrían borrosos, produciéndose imágenes fantasmales.

En los primeros años del s. XX, los operadores profesionales que mantengan interés por fotografiar efigies sacras, seguirán los para ellos inquebrantables códigos narrativos visuales decimonónicos, porque las placas realizadas por profesionales [I92, I98, I102] repiten los esquemas conceptuales de los documentos fontales del s. XIX [I80, I99, I100], pues ya es sabido que el documento [I55] es una excepción en cuanto a encuadre. Las ráfagas de aire puro vendrían cuando los *amateurs*, abriesen de par en par las ventanas de la práctica fotográfica en las tres primeras décadas del veinte.

Los operadores aficionados serán libérrimos a la hora de fotografiar: elegirán temas, no estarán supeditados a retratar lo manido ni a buscar el visto bueno de la clientela al no tener que vender sus producciones fotográficas, pensadas únicamente para disfrute particular y de sus colegas *amateurs*, o en todo caso para ser contempladas en exposiciones. Los aficionados, al pertenecer a las clases medias -en ocasiones a sus capas más elevadas-, disponían de dinero suficiente para adquirir buenos equipos fotográficos en el mercado, a veces hasta compraban *el último grito* en cuanto a técnica, por lo que poseían máquinas ligeras, pequeñas y fácilmente transportables, muy aptas para trabajar en cualquier lado por su manejabilidad. La práctica totalidad de los documentos fontales incluidos en el corpus fontal de la Tesis, realizados por aficionados y datables en los tres primeros decenios del XX, son cristales estereoscópicos, pensados para ser visionados a través de visores especiales, dando una verosímil sensación de profundidad y tridimensionalidad.

Los *amateurs* romperán con la tradición fotográfica decimonónica de los profesionales, y buscarán un camino virginal, no hollado aún y caracterizado por:

1) No tendrán que ceñirse a trabajar en interiores, sino que preferirán fotografiar en exteriores, captando ambientes de la vida cotidiana, ceremonias públicas o ritos anuales como la Semana Santa.

2) Las procesiones se convierten en acontecimientos cargados de enorme interés para los aficionados, y las manifestaciones externas de religiosidad popular serán algo fotografiable, pues las modernas cámaras empuñadas por los aficionados posibilitan apostarse en mitad de la procesión en un santiamén, sin necesidad de montar aparatosos equipos que

obstaculizaran y llevara tiempo su montaje.

3) Al pertenecer los *amateurs* a las clases medias, tratarán preferentemente temas del agrado de la burguesía, y pocos acontecimientos en la vida de la ciudad más a propósito a este respecto que la Semana Santa, porque esta fiesta cívico-religiosa será rediseñada y repensada a lo largo del s. XIX por las clases medias y altas, haciéndola a su medida estética e ideológicamente, y encauzándola procesionalmente por los tramos urbanos habitados por las capas medias y altas.

4) Las efigies religiosas llevadas sobre tronos capitalizan la atención de los operadores aficionados, pero éstos rehúyen fotografiarlas a ellas solas, optando por buscar encuadres en los que, junto a las imágenes sagradas, aparezcan nazarenos, indicando con ello que las instantáneas tomadas ya no se contemplan como estampas religiosas, sino como fotografías de una temática más entre otras muchas. El destino de esas fotografías difiere ciento ochenta grados del que le fue dado en el s. XIX, porque ya no es el rezarles en el ámbito doméstico, sino el visionarlas por mero placer estético al captar el ambiente de la ciudad en Semana Santa.

5) Si los profesionales practicaron una fotografía pasionista estática, retratando objetos parados y preparados para ello, los aficionados la practicarán dinámica, fotografiando objetos y/o personas en movimiento, o bien parados pero en una momentánea interrupción del flujo procesionista, y sin que medie un acondicionamiento previo de la escena y de las cosas retratadas. Una pervivencia de los códigos narrativos fotográficos del s. XIX puestos en marcha por los profesionales lo constituye el documento [I51], pues Jaime Roselló Cañada, *rara avis* entre los *amateurs* al ser una mixtura de operador aficionado-profesionalizado,

dispuso dentro de la iglesia conventual de la Merced y en un lateral del trono de N. P. Jesús, una sábana para tomar fotografías-estampas a la imagen del Nazareno -con vistas a ser vendidas-, eliminando el lienzo blanco cualquier fondo del interior del templo. La fotografía [I51] permite apreciar la sencillez de dicho montaje.

6) El cinematógrafo *revolucionará* los modos de mirar de los operadores aficionados tras la cámara, adoptando éstos encuadres insospechados para los códigos narrativos visuales decimonónicos, sobre todo a partir de 1910, ya que el cinema, lo que hasta entonces había sido fundamentalmente un espectáculo para las clases ágrafas "se convierte en un espectáculo de masas, gracias al estreno de mejores películas y al perfeccionamiento de las salas", siendo *al principio el género documental el mejor acogido* (Ortega Campos, 2000: 173). El cine ampliará enormemente las posibilidades de la fotografía (Herrera, 2001), liberándola para siempre del yugo del estatismo decimonónico de los profesionales y del atormentado sentimiento de ser hija natural de la pintura. Las películas ofrecerán a los espectadores una fabulosa gama de encuadres, de tomas, de secuencias, de planos, y los operadores aficionados, sin tener que pagar el gravoso peaje del reconocimiento del cliente, educan su mirada también por medio de los filmes, y experimentan en sus placas fotográficas los encuadres aprendidos en las proyecciones de cine, llegando algunas instantáneas de los treinta primeros años del veinte a poder confundirse con fotogramas de una película-documental [E1, E29, E32, G1, G2, G3, G4, G11, G19, G20, G23, G25, G31, G36, G59, G60, G61, G62, G63, G64, G76, G77, G86, G87, G89, H1, H3, H4, H7, H24, H26, H27, H32, H33, H34, H35, I10, I14, I15, I43, I60, I69, I70, I71, I73, I74, I75, I77, I78, I79, I85, I86, I87, I88, I89, I90, I95, I96, I101, J1, J17, J22, J26, K3, K7, K10, K13, K17, L1, L2, L3, L4, M1, M3, M4, M23, M27, M36, M38, M39, O5].

Las vinculaciones entre fotografía y cine son evidentes en uno de los *amateurs* más destacados, Eduardo Arroyo y Sevilla, cuya producción fotográfica estereoscópica en el segundo y tercer decenio del s. XX, fue una de las más importantes en el círculo de operadores aficionados jiennenses. Eduardo Arroyo, como ya cité en capítulos precedentes, adquirió una cámara cinematográfica en los años veinte, y convertido en un *cameraman*, rodó escenas familiares en la Sevilla de la Exposición Internacional del 29, momentos de una lidia de reses bravas, la procesión de palmas del Domingo de Ramos en la lonja catedralicia jaenera, así como varias procesiones de la Semana Santa de Jaén: N. P. Jesús, la Expiración y la Buena Muerte, dedicándole a ésta última un metraje más extenso que a las otras, descollando la toma de la salida procesional de la cofradía desde la catedral, al convertirse la plaza de Santa María en un punto nodal de la cartografía pasionista, y también el registro visual de los Húsares de la Princesa desfilando en 1929, cuya participación en la Semana Santa de Jaén en los años 1928 y 1929 alcanzó, como es sabido, cotas cimeras de popularidad en el orbe cofradiero. De esta filmación realizada por Eduardo Arroyo se conserva una copia que, pasada a súper ocho y posteriormente a formato de vídeo, ha sido visionada durante la realización de la Tesis.

El trasvase del concepto fotográfico utilizado por los operadores de *cinema* hacia los operadores fotográficos, es perceptible en una ciudad como Jaén, en la que los espectáculos cinematográficos habían recalado, como en el resto de ciudades y pueblos españoles, desde las postrimerías del XIX y el mismo arranque del s. XX (Lara; Lara López, 2000: 279-280; Ortega Campos, 2000: 171-174), y los jiennenses tenían oportunidad, en el primer decenio del s. XX, de ver películas de manera continuada en el café Lion D' Or, uno de los establecimientos más de moda entre la burguesía, y también existía un local estable, El Salón Norte, situado en el paseo de Alfonso XIII -hoy de la Estación-, donde había tres

sesiones vespertinas de cine.

Los encuadres del cinematógrafo y los primeros planos son interiorizados por los *amateurs* jiennenses, aplicándolos en la temática de la fotografía de Semana Santa, consiguiendo en ocasiones *audaces* documentos visuales, como tomas a vista de pájaro del trono de N. P. Jesús, seguido del paso de palio, en la plaza de la Merced en los momentos previos al encierro en la iglesia [I96], habiéndose situado el operador en la torre del convento mercedario, recogiendo el encuadre una panorámica de: parte de la plaza, la zona inferior de la fachada del palacio del Capitán Quesada, el final de la calle Almendros Aguilar, la caballería romana, nazarenos, espectadores y romanos de infantería. Otra instantánea innovadora es [H26], un ejemplo de *fotografía carismática* como he reseñado en capítulos precedentes, pues el popular limosnero de la cofradía de la Vera Cruz, es retratado en un primer plano vestido de nazareno en plena faena recolectora de donativos, captando el documento fontal el ambiente populoso de la ciudad, así como un hombre con gorra que desempeñaría el papel de *un secundario*, mientras el resto de personas serían una suerte de *figurantes*. Una perfecta secuencia fotográfica de la procesión de N. P. Jesús, cuyos documentos visuales integrantes han sido tantas veces citados en este trabajo [I85, I86, I87, I88, I89, I90], considero que es un ejemplo de la aplicación a la fotografía del discurso narrativo cinematográfico, pues el operador aficionado trató de captar con sucesivas instantáneas, tomadas desde un mismo emplazamiento, los diferentes tronos procesionales y la estructura del cortejo pasionista fluyendo por una angosta calle; cualquiera de estos documentos fontales visuales []I85, I86, I87, I88, I89, I90], tomados individualmente, podría pasar por el fotograma de una película-documental.

El documento visual [E23] fue realizado por un profesional, Benjamín

Alcázar, con la particularidad de que la fotografía sigue los códigos narrativos visuales creados y mantenidos por los aficionados, ya que el operador se situó en medio del público que desde la plaza de Santa María, contemplaba la primera salida procesional de la cofradía de la Buena Muerte. Ese mismo año de 1927, Benjamín Alcázar dejaría Jaén para trasladarse a Madrid a regentar el estudio fotográfico que abriera su padre.

Asimismo, el documento fontal [I98] es una instantánea tomada en 1904 por otro profesional, Alfonso Pez, siendo deudora de los códigos narrativos visuales decimonónicos, porque la efigie de la Virgen de los Dolores, de la cofradía de N. P. Jesús, está subida en su *carro triunfal*, desnudo de flores, ofreciendo una imagen de acusado estatismo, en contraposición a la fotografía ambiental de corte documental ejercida por los *amateurs*. Lo curioso es que Alfonso Pez no intentase otro tipo de fotografía pasionista, pues él, además de contar con el más moderno estudio jiennense, ya que fue el primero que incorporó la electricidad, conocía perfectamente las corrientes plásticas más innovadoras europeas, como demuestra el realizar un humorístico fotocollage (Lara; Lara López, 2001: 237), el único ejemplo de vanguardia fotográfica conocido hasta el momento en la historia de la fotografía de Jaén.

El documento fontal [G76] podría considerarse como una fotografía protoexpresionista, en la que es notoria la influencia de la naciente *mirada del cine*, pues el operador se puso en un lugar elevado, una ventana de la cárcel en este caso, y disparó su cámara cuando en el encuadre el protagonista era el Cristo de la Expiración, mirando la efigie hacia los presidiarios que cantaban saetas agarrados a las verjas de los ventanales inferiores de la fachada del edificio carcelario, congregándose detrás de la escultura del Cristo los espectadores dados cita para asistir al cante de saetas.

La colocación de la cámara en sitios elevados, como ventanas y balcones, es un recurso habitual en los documentos visuales anteriores a la Guerra Civil, intentando el operador *amateur* condensar en el plano no sólo los tronos procesionales, sino también el contexto urbano, los espectadores y parte de la estructura procesionista [E29, G2, G19, G86, G89, I1, I11, I71, I74, I95, K10, K13, L4]. Cuando el *amateur* se entremezcla con el público, se prioriza la voluntad de no interrumpir el fluir procesional, de no estorbar, dando la impresión de que el fotógrafo es un espectador más pero que documenta visualmente la procesión, en este caso la imagen que pasa ante él o se aproxima [E23, G1, G3, G4, G11, G31, G64, G77, H1, H3, H23, H33, H34, H35, H37, I2, I60, I70, I91, I110, I111, I112, I113, I116, I118, J17, J21, J26, K3, K17, L1, L2, L3], la tempranez de algunos documentos fontales, datables antes de la Gran Guerra o en el decurso de ella, ocasionan que algunas personas se giren recelosas hacia el operador [H7, H24, I115], o que la chiquillería imite burlonamente al fotógrafo [M4], puesto que en ambos casos aún se consideraba algo extraño que la fotografía saliese de las cuatro paredes del estudio.

El hecho de que el operador aficionado se sitúe en medio del cortejo pasionario [E32, G59, G60, G61, G63, G87, H27, I4, I5, I14, I15, I38, I69, I73, I75, I77, I78, I79, I108, I114, J2, J22, K7], implica asumir un papel protagonista cuya misión es documentar gráficamente un acontecimiento, y por ello sonríen, *posan* y se muestran alegres y confiados los participantes en la procesión [G25, G36, H32, I61, I107], repitiéndose este gusto por *posar* tras la Guerra Civil [C40, E19, E21, E24, E26, G56, G78, H14, H17, H22, H31, I25, I27, I46, I52, I54, I58]. Esta favorable predisposición para ser retratados nazarenos, fabricanos, mantillas, monaguillos, alumbrantes, etc., observable desde el orto del siglo veinte, mostrando una alegría indisimulable o un gesto de grave circunstancia, responde a "un

deseo de los propios actores de ser tomados por las cámaras" (Lisón, 1988: 180), porque ese deseo explicitado gráficamente posando, sonriendo, irguiéndose, cruzando los brazos o doblando el cuerpo para *meterse* en la foto, nace en las primeras décadas del XX, ya que las procesiones, al constituir en esencia una puesta en escena de gran plasticidad, al ser un *drama ritual urbano*:

"[...]parecen encontrar su máxima relevancia, expresión y posibilidad de preservación en todo su esplendor, cuando demuestran ser lo suficientemente importantes como para merecer su recogida y posterior difusión por los medios audiovisuales por excelencia: cine-vídeo [y fotografía]" (Lisón, 1988: 180).

Este razonamiento de José Lisón (1988) explica, desde la óptica antropológica, muchos comportamientos de las procesiones coetáneas a la luz de los documentos fotográficos, pues la potenciación dada a las fiestas -de toda condición- locales desde la reinstauración democrática en España, tanto desde el plano de las asociaciones y entidades particulares como desde plataformas institucionales, implica reforzar a través de estas manifestaciones de religiosidad popular las raíces identitarias de la cultura de la población en particular, y cuanto más se divulguen estos hechos más se difunde el mensaje de que "*estas son nuestras tradiciones, muestra de nuestro importante pasado, que brillan en el presente haciendo resplandecer con luz propia a nuestra comunidad*" (Lisón, 1988: 180. La cursiva es del autor). Así, las procesiones de Semana Santa, sobremanera a partir de fines de la década de 1980, tendrían entre sus características la búsqueda interesada en ser grabadas/*inmortalizadas* audiovisualmente, ocupando la fotografía -junto con el vídeo- un lugar de honor, pues se activaría el bucle retroalimentador al que anteriormente hacía referencia, generando una fotomemoria vivencial.

Pero el concepto de fotografía de Semana Santa cambia considerablemente en los años noventa, pues, además de multiplicarse el número de operadores aficionados dedicados a disparar sus cámaras, los fotógrafos profesionales hallan un apetecible *nicho mercantil* en la Semana Santa, haciéndole *la competencia* a los *nuevos amateurs*, pero partiendo ambos colectivos, el de operadores aficionados y el de profesionales, de unas mismas premisas conceptuales: se busca hacer una fotografía que huya del documentalismo, del mero testimoniar gráficamente una procesión, concebida ésta como un cortejo pasionario enderredor a unas imágenes religiosas, por lo que se intenta realizar una fotografía anecdótica, detallista, *artística*, costumbrista, nocturna, con encuadres novedosos harto influidos por la estética del cine y de la narración televisiva, no interesando tanto las esculturas religiosas como microdetalles: las cuadrillas de costaleros, el maquillaje y el ajuar de las mantillas, las túnicas de los nazarenos, los bordados de los pasos de palio de las Vírgenes, el preciosismo orfebre de los enseres procesionales, etc., derivando esta fotografía hacia un *discurso fotográfico desacralizador de la Semana Santa*, pues la primacía son los aspectos humanos y no las esculturas religiosas. En esta *nova fotografía pasionaria* alcanzan protagonismo los primerísimos planos -picados y contrapicados- en lugar de los planos medios, que eran los usuales en los documentos fontales incluidos en el corpus de la Tesis. Y el escenario del *drama ritual urbano* procesional, cobra inusitada importancia gráfica, pues la mayor o menor belleza de los edificios, de las calles y de las plazas es un elemento capital para tomar una fotografía en un lugar u otro y en un momento o en otro, porque se implementa la artisticidad de una fotografía si un Cristo se recorta en un tipo edilicio de calidad -un palacio, una casa blasonada-, y se empobrece si la escultura se recorta en una casa anodina y *moderna*.

Este aluvión de fotografías deviene maremoto gráfico-masificador, generando una tipología de cofrade bautizada atinadamente como *kofrade* (Colón, 1998), entendiendo por tal al cofrade consumidor, o mejor, compulsivo consumista de una enorme gama de productos cofradieros siendo las fotos de Semana Santa un elemento más. Estas fotografías pasionistas pertenecerían con toda propiedad a la estética *kitsch*, pues las imágenes pasionarias son un potencial foco creador de arte *kitsch*, porque las imágenes religiosas consideradas por sus devotos como milagrosas, son *engalanadas, iluminadas y se les dan colores refulgentes* (Freedberg, 1992: 149). A partir de fines de los años setenta, ha habido un *boom* mercantil de fotografía pasionista destinada a ser consumida a gran escala, como un producto cultural de masas, con la particularidad de que se ha producido un efecto bumerán, volviéndose a los esquemas técnicos y conceptuales del s. XIX: las imágenes son retratadas por operadores profesionales, produciéndose unas fotografías-estampas-iconos destinadas a la veneración en el ámbito familiar, en el espacio privado; estas fotografías, en color, son vendidas en las casas de hermandad, controlando las cofradías los derechos sobre la imagen (la efigie religiosa), y generando con la venta de estas fotos-estampas-iconos unos ingresos económicos, muy sustanciosos en el caso de imágenes con mucho arraigo devocional, como es por ejemplo la escultura de N. P. Jesús. Además, las imágenes son fotografiadas en el interior de los templos, con unos códigos narrativos visuales hermanados con los decimonónicos, en cuanto a encuadres y apuesta por lo estático -la quietud en el altar- frente a lo dinámico -la procesión. Este tipo de fotografías serían exponentes del arte *kitsch* al venir exigidas por las leyes económicas que demandan una ampliación del mercado para estos productos revestidos con un barniz *artístico* y destinados a un consumo masivo e indiscriminado (Ramírez, 1997: 263-264).

Los programas de televisión y los vídeos comercializados de Semana Santa

son las fuentes plásticas de donde beben los operadores fotográficos, tanto aficionados como profesionales, llegándose a conformar una *Semana Santa virtual* que se prodiga y se extiende a lo largo del año hasta el paroxismo en el microcosmos cofradiero, con lo que entre la fotografía pasionista de corte documentalista de principios del s. XX, mantenida hasta la instauración y plena consolidación de la democracia y la comenzada a surgir a mediados de los ochenta, se ha producido una fractura conceptual tremenda. Esta visión de la Semana Santa a través de una cámara se aprecia en el texto de un fotógrafo, Lobo Almazán (1997):

"Muchos somos los cofrades[...]que vivimos la Semana Santa a través del visor de una cámara fotográfica y de seguro, podemos asegurar que es bastante distinta a la vivida por cualquier otro cofrade[...]Son muchos los componentes que hay que tener en cuenta y no sólo se puede concentrar la atención principal en un paso de Cristo o de Virgen, sin preocuparse del fondo, que sin embargo puede ser de vital importancia[...]Con respecto a los fondos y para conseguir una buena composición, tres son los puntos a tener en cuenta: los ″añadidos falsos″ que son esa clase de efectos desafortunados que hacen que parezca que a las imágenes les salen postes de alumbrado de la cabeza o les brotan ramas de las orejas; los ″fondos que distraen la atención del sujeto principal″ dejando en un segundo plano lo que nosotros hemos querido resaltar; y las ″luces y colores intrusos″ que pueden también distraer la atención del objeto principal[...]Por todos los medios hay que tratar de evitar anuncios luminosos, globos de gas, etc. que tanto afean las instantáneas de nuestra Semana Santa[...]El fotógrafo[...]vive la Semana Santa durante todo el año y nada más terminar una y después de haber examinado el trabajo efectuado, empieza a programar la siguiente pensando en aquello que no ha podido recoger en la pasada" (Lobo, 1997: 247-248).

Este planteamiento, desde la vertiente estética, participa del que podría

denominarse *discurso retrorromántico*, que considera las procesiones como un fenómeno ahistórico, galvanizadoras de un espíritu popular -el *volkgeist*- que se mantiene incólume al paso del tiempo, pues la eliminación intencionada de elementos -distorsionadores- que contextualicen cronológicamente los cortejos pasionistas, como pueden ser el mobiliario urbano, los anuncios publicitarios, los carteles de cine, la propaganda política, etc., implica buscar una *pureza gráfica* que capte la esencia de cada cofradía. Así, el documentalismo fotográfico nacido al compás del s. XX, es denostado desde finales de los años ochenta, por lo que en los inicios del s. XXI serían desechables, por ejemplo, documentos fontales del tenor de [M1, M4, M28, M37, M38], por aparecer en ellos *elementos disonantes*.

### 5.4. Fotografía, procesiones e Historia

En el capítulo *Periodos históricos y cofradías*, establecí el contexto en el cual se desarrollaron las cofradías pasionistas, por lo que es preciso concluir que éstas no han sido compartimentos estancos ante la Historia, sino que por un proceso de interactuación, las sucesivas etapas históricas han permeado las mentalidades de las elites directivas cofradieras, y éstas han diseñado y rediseñado conceptualmente las manifestaciones externas de la Semana Santa, influidas/presionadas por los poderes políticos y eclesiásticos de cada momento, demostrando que la historia de las cofradías/procesiones jiennenses del Tiempo Presente es una historia de la burguesía local, de sus afanes de medro en la sociedad y de la plasmación de sus esquemas mentales. La emergencia de las clases medias en el s. XIX y la construcción del estado-nación desde los diferentes regímenes liberales, explican la fiebre burguesa por ocupar puestos de responsabilidad en las juntas directivas cofrades, legitimando su estatus social con el paraguas de la tradición religiosa en su variante popular de la España

meridional.

El corpus documental fotográfico ha permitido historiar la evolución de las procesiones pasionarias, sumergiendo el fenómeno de las cofradías en el fluido de la Historia Contemporánea, demostrando, mediante un análisis sincrónico y diacrónico de los documentos visuales, que los cortejos procesionistas no son un fenómeno ahistórico, incontaminable de la evolución de la sociedad, sino cambiante en función de influencias exógenas y endógenas: provenientes de otras ciudades -Sevilla ante todo- y de las mismas estructuras directivas, acomodadas a los valores de las clases medias imperantes en cada periodo de la Historia de España de los siglos XIX y XX.

Asimismo, la historia de las procesiones está asida a la propia historia del urbanismo, sobre todo al crecimiento, remodelación y modernización de la ciudad en la segunda mitad del s. XIX, pues en ese segmento temporal decimonónico, la Semana Santa apuesta fuerte por ir dejando atrás lastre estético y conceptual y se ahorma a las mentalidades de la clase rectora: la burguesía. La Semana Mayor, como también será denominada la Semana Santa, se convertirá en una fiesta cívico-religiosa conforme apure tramos el s. XIX, reforzándose este significado en las primeras décadas del XX, y las calles y plazas más *modernas* de Jaén, las habitadas por los estratos medios y altos, serán el marco teatral por el que discurran los cortejos pasionarios, cada vez más suntuosos y estructurados, con participación de bandas de música, soldados romanos *de las clases medias* y militares y fuerzas del orden público. El escenario urbano en el que se escenifiquen las procesiones, será determinante a la hora de comprender la mentalidad que subyace en las elites dirigentes cofradieras.

La presión ambiental de la Dictadura de Primo de Rivera y los modos sociopolíticos de su régimen, imbuidos epidérmicamente de regeneracionismo y calcificados en el esqueleto del más rancio militarismo conservador, darán una nueva vuelta de tuerca a las manifestaciones externas de religiosidad popular pasionista, perdiendo éstas los espacios de espontaneidad que le quedaban en los primeros años del reinado de Alfonso XIII. El largo y umbroso franquismo troquelará las procesiones a su antojo, sobre todo en su primera etapa, convirtiéndose éstas en un *sacralizado desfile de la Victoria*, porque el Ejército, la Falange y los gerifaltes provinciales del Movimiento Nacional desfilarán al lado de los Cristos y Vírgenes, sancionándose todo esto por la presencia de la Iglesia institucional, con los obispos a la cabeza. Las *ventanas abiertas* del Concilio Vaticano II y el desarrollismo socioeconómico de los años sesenta harán tambalear los pilares procesionistas, agrietándose éstos y amenazando ruina, hasta que la estabilidad dada a España con la transición y consolidación democráticas, acabe por tapar grietas estructurales, floreciendo un discurso procesional desde finales de los años setenta y principios de los ochenta, en el cual las cofradías en Andalucía, y por ende las procesiones, gracias a la eclosión de libertad, experimenten un auge desconocido en la Historia de España.

### 5.5. Nivelación fontal de la fotografía como documento para el conocimiento histórico y etnográfico

El propósito primordial de la Tesis es homogeneizar la fotografía como documento fontal respecto al resto de fuentes documentales, nivelar la balanza académica en la que se pesan las fuentes que usa el historiador, para que el fiel guarde una perfecta verticalidad cuando, en ambos platillos, se pongan fotografías y textos, imágenes y palabras,

es decir, *textos escritos* y *textos visuales*. El criterio taxonómico a seguir para el análisis de la fotografía, establecería un binomio entre: lo puramente estético y la *lectura* científica que es susceptible realizar de ese documento gráfico.

El aspecto estético de la fotografía viene dado por su esencialidad, por considerarse ésta una modalidad de las Bellas Artes. Una fotografía, al igual que un cuadro o una escultura, es una obra artística, en todo caso unas fotografías son más *artísticas* que otras, atendiendo a su autoría, al tratamiento de la imagen, al proceso de revelado, etc., aunque esto no es en absoluto concerniente para la Tesis. Al historiador contemporaneista que procede a estudiar el Tiempo Presente, no le interesa la belleza de una foto, ya se trate de Semana Santa o de un paisaje urbano o campestre, puesto que sólo atiende al carácter informador de la fotografía, apreciada en exclusiva como un documento fontal para el conocimiento que, mediante un utillaje académico, posibilita extraer de él unos datos por medio de una *lectura*. La fotografía vendría a ser una *fuente cultural* (Aróstegui, 2001), porque su valor radica *en lo que dice*, en su contenido intelectual-gráfico. La fotografía sería un documento cultural pues en este tipo de fuentes es posible separar un "soporte" de un "contenido" informativo (Aróstegui, 2001: 387).

Una fotografía, o un conjunto de ellas, aisladamente, apenas proporcionan datos al historiador, y en todo caso éstos quedan tan deshilvanados o tan ocultos, que es imposible hacer una *lectura* seria y en profundidad de ella/s, a no ser que esa fotografía o puñado de ellas sean ejemplos de un estereotipo conocido y trabajado por el investigador: retratos decimonónicos en estudios de operadores profesionales -reflejo de los modos burgueses-, retratos de personajes afamados en los XIX y XX, retratos grupales de jornaleros, soldados, escolares, etc. Para que las fotografías sean realmente un material aprovechable

para el historiador, es preceptivo conjuntarlas temáticamente, conformar un corpus documental seriado, ya que la gran virtualidad de la fotografía es que es susceptible de ser seriada, ordenada sistemáticamente teniendo como eje vertebrador el referirse a un único tema. El carácter seriable de los documentos fontales visuales es lo que me ha permitido, para el corpus fotográfico de la Tesis, conjuntarlos alfanuméricamente, partiendo de que todos eran homogéneos, referidos a la misma temática: la Semana Santa de Jaén. El tipo de historia construida en este trabajo, sería por consiguiente un ejemplo de lo que la historiografía francesa denomina *historia serial*, al haber basado mi estudio en los cambios sufridos a largo plazo en la Semana Santa.

Esta seriación crea una base de datos constituida por el conjunto de documentos visuales, agrupados en función de la imagen epicentral: la cofradía a la que se hace alusión, soldados romanos, bandas de música, unidades militares, autoridades, y una suerte de cajón de sastre en el que se meten aquellos documentos dudosos de ser encajados en un lugar u otro de los anteriormente reseñados. Estos apartados estarían identificados con una letra, seguida de una numeración correlativa [1, 2, 3.....n], que al ser abierta permite introducir sin problemas cualquier fotografía que en el periodo de trabajo aparezca, y así no hay necesidad de reestructurar indefinidas veces los diferentes apartados, con la consiguiente dificultad metodológica que ello aparejaría. Todas las fotografías han sido previamente escaneadas, y una vez digitalizadas, se procedió a componer el corpus documental. La digitalización y la informática permiten manejar con facilidad los documentos fotográficos, sobre todo aquéllos cuyo soporte material es el cristal, como le sucede a la práctica totalidad de las fotografías hechas por *amateurs* en la primera treintena del s. XX, porque se trata de fotografías estereoscópicas, la modalidad más popular entre los operadores aficionados de los comienzos del siglo veinte.

Las placas verascópicas en cristal apaisado, constan de dos fotografías prácticamente idénticas, siendo las escasas diferencias inapreciables a simple vista, cuyos respectivos márgenes derecho e izquierdo están a una distancia estándar para que, al ser introducido el cristal estereoscópico en un visor especial, la fotografía dé una verosímil sensación de profundidad y tridimensionalidad. Para mayor comodidad en el análisis visual y en la *lectura* gráfica, he optado por escanear, digitalizar e imprimir en el corpus documental una sola de las dos fotografías que componen cada placa de vidrio verascópica, pues ello agiliza el proceso *lector* de los documentos fontales visuales.

Con esta metodología y técnicas de *lectura* de los documentos visuales, las fotografías tienen la posibilidad de ser incorporadas a las formas de historiar, abandonando por simplista y vetusta la idea de que sólo sirven para aliviar la pesantez del texto, de páginas y páginas escritas sin el *descanso* de unas ilustraciones. Pero como ya dejé sentado al comenzar la Tesis, la fotografía no es una panacea universal, una piedra filosofal para los historiadores, sino nada más -pero nada menos- que otra fuente para el conocimiento, que en modo alguno ha de seguir siendo despreciada o infrautilizada. A mi entender, historiar con fotografías, y ése ha sido el objetivo de este trabajo, enriquece la Historia Contemporánea porque se aportan novedosos enfoques, al integrar los documentos visuales un vasto conjunto de datos que han de ser *leídos*, contextualizados e incorporados a un discurso histórico, el que cada investigador pretenda construir, ya que la versatilidad y polisemia de los documentos gráficos son su mejor baza.

La finalidad de la Tesis es demostrar que se puede construir un discurso coherente *leyendo* e interpretando fotografías, decodificando, desentrañando y fusionando los

datos que arrojan en tanto en cuanto documentos históricos-etnográficos. La fotografía, por sí misma, atesora un caudal informador, al igual que la prensa, los protocolos notariales, las actas de los cabildos municipales y eclesiásticos, los libros de fabricanía y de cuentas, las partidas de bautismo, matrimonio y defunción, la literatura, los restos materiales, las tablas de precios alimenticios, la epigrafía y numismática, los archivos sonoros y audiovisuales, etc., etc., etc. Por ello urgía elaborar primero una teoría, y luego una metodología y unas aplicaciones eminentemente prácticas para hacerle un sitio en el anaquel fontal a la fotografía, y así conseguir que ésta no fuese un fácil recurso gráfico servible sólo a la hora de maquetación de los textos. Y además, el tratamiento científico de la fotografía y su utilización como fuente documental para el conocimiento histórico y etnográfico, la libera de ser un bello pero mero activador de la nostalgia, tal es la proliferación de libros/álbumes atestados de instantáneas que se publican.

Los historiadores habituados a desenvolverse con soltura entre documentación escrita, suelen emplear algún molde teórico preexistente, redondeando conocidos -e inclusive manidos- conceptos, mientras que historiar con imágenes brinda la posibilidad de arrojar novedosos puntos de luz, vías conceptuales insospechadas, ya que la fotografía siempre vendrá a añadir algún dato y enfoque distinto, sobre todo cuando la documentación escrita escasee, no exista o en todo caso sea sólo la elaborada desde ámbitos institucionalizados, pues éstos consignarán únicamente aquello que les interese y convenga según su particular punto de vista e interpretación. La documentación fotográfica coadyuva al historiador a captar la sensibilidad colectiva de diversos periodos del pasado, ya que son fuentes visuales directas, *congelan* la instantaneidad de un acontecimiento. Empero, historiar en base a imágenes, a documentos visuales, requiere tantas precisiones teóricas y metodológicas como hacerlo a partir de documentación escrita, porque las fotografías son un testimonio mudo, que

ha de ser *traducido a palabras*, y se precisa conocer con profundidad a qué cultura se refieren éstas, qué aspecto social reflejan.

Las fototecas, los archivos de instituciones públicas y privadas, los fondos museísticos, las colecciones familiares fotográficas, son inestimables yacimientos de datos que esperan pacientemente ser descubiertos y *leídos* con una mirada académica. Mas para lanzarse a ello y no dar un traspié que precipite al investigador al vacío, la teoría, metodología y aplicaciones prácticas han de ir precedidas por unos amplios conocimientos de la historia de la fotografía desde su nacimiento en el s. XIX, que como en el zoom de una cámara, vayan de la lejanía a la cercanía, es decir: hay que conocer la historia del hecho fotográfico en los niveles nacional, autonómico, provincial y local. Esto facilitará una correcta contextualización de los documentos fotográficos en todos los aspectos:

1) Técnicos, esto es, referidos al tipo de fotografía: daguerrotipo, calotipo, retrato de porcelana, ferrotipo, tarjeta de visita, etc. El tipo exacto de placa es hijo de una serie de condicionantes que la técnica de cada momento imponía a la práctica fotográfica, por lo que, conforme más nos sumergimos en el s. XIX, más fotografías hay realizadas en estudio y menos al aire libre, siendo casi todos los ejemplos retratos unipersonales o grupales. Ya es sabido que la retratística fotográfica del XIX expresa visualmente unos *códigos de clase*, un estatus, por lo que lo individual se diluye en lo general, en lo que se pretende aparentar, y hay que tener siempre presente estas características para *leer* correctamente un documento fotográfico, sabiendo, a la hora de historiar con fotografías, que tan importante son las presencias gráficas como los olvidos, porque no sólo en la centuria decimonónica se inmortalizan unos acontecimientos en la vida de las personas y otros no, sino que los sectores más desfavorecidos, los estratos inferiores de *la gente corriente* o *poco importante*, nunca

acudían a retratarse a gabinetes de operadores profesionales. Los retratos fotográficos del diecinueve son, ante todo, un muestrario de las diversas capas de las clases medias y altas.

2) Cronológicos: los diferentes tipos de placas fotográficas tienen un periodo de vigencia variable, tanto en las primeras décadas del XX como sobre todo en el XIX. En una capital de provincias, como Jaén, los operadores profesionales del diecinueve, aun estando enterados de los avances técnicos, seguían manejando procedimientos *anticuados* durante más tiempo que en Madrid o Barcelona, y ello por agotar el material comprado y por proseguir aferrados a un proceso en el que eran unos expertos, con lo que en muchas ciudades, las innovaciones en materia fotográfica no solapaban *ipso facto* a las precedentes, sino que cohabitaban unas con otras un periodo, se imponía, por practicidad, una yuxtaposición en lugar de una superposición. El conocimiento del historiador de la gama de procedimientos fotográficos y de sus tipos de placa, permite fechar los documentos visuales, no cometer errores de bulto en la datación, porque eso implicaría distorsionar gravemente el discurso histórico, manejar datos inexactos, establecer gratuitas hipótesis de trabajo y aportar unas conclusiones descabelladas.

3) Espaciales: el conocimiento de los procesos técnicos fotográficos y de la cronología de las placas, conduce a contextualizar espacialmente los documentos visuales, a descifrar las claves del porqué una fotografía está tomada en un lugar y no en otro, del porqué se ha elegido una calle o una plaza determinada, del porqué son potencialmente fotografiables unos espacios urbanos y otros no. Y así es posible estudiar con garantías los documentos fontales visuales, localizando, en última instancia, la localidad en la que las placas fueron hechas.

En la Tesis, se ha dedicado un bloque a elaborar la historia de la fotografía en Jaén, estableciendo las conexiones con otras localidades y operadores profesionales introductores del *arte de Daguerre* en la ciudad. Una vez realizada esta historia del hecho fotográfico, focalizada en la capital jiennense, hubo que buscar los documentos fotográficos para conjuntar el corpus fontal visual, y *leer* con atención los textos visuales tras establecer las bases evolutivas de las cofradías pasionistas en los siglos XIX y XX, valiéndome de bibliografía y de fuentes documentales escritas, como los libros de actas de algunas cofradías, en los que se reflejaban las reuniones de junta de gobierno y de cabildos o juntas generales de cofrades. El nervio de las actas escritas lo ha supuesto la cofradía de N. P. Jesús, tanto en el s. XIX como en las primeras décadas del s. XX, estribando la razón en que fue la cofradía/procesión motora de la Semana Santa de Jaén, sirviendo de marco referencial conceptual y estético para el resto de cofradías pasionarias. Además, no se puede entender la fotografía religiosa en Jaén sin el concurso de la efigie de N. P. Jesús, pues las fotografías decimonónicas realizadas a la imagen del Nazareno comportan unas pautas mentales específicas, y el proceso seguido para tomar cada una de esas placas del diecinueve, así como las causas que conducen a ello, ejemplifican la voluntad de la burguesía de propagar sus esquemas socio-religiosos.

También, en ocasiones puntuales, he acudido a los libros de actas de las cofradías de la Expiración y de la Buena Muerte, pues la primera, desde su nacimiento en 1888, fue un espejo de las clases medias y prosiguió el sendero marcado por la cofradía de N. P. Jesús en cuanto a conformar una Semana Santa burguesa en el último tramo del XIX y tres primeras décadas del XX. La cofradía de la Buena Muerte, por considerarla una emanación de los elitistas sectores sociales afines a la Dictadura primorriverista, cogerá el timón, en los años veinte, para poner rumbo hacia la mayor modernización estética de la Semana Santa,

teniendo como compañeras de viaje las cofradías de la Expiración y de N. P. Jesús. Las restantes cofradías coetáneas de estas tres hasta la Guerra Civil, tratarán de acercarse estéticamente al modelo procesional establecido por la cofradía de N. P. Jesús, modernizado a su vez por la cofradía de la Buena Muerte al final de los años veinte. La postguerra civil, y concretamente el primer franquismo, al experimentarse una evolución/involución de la Semana Santa, será el marco idóneo para la fundación de cofradías pasionistas, que continúan los parámetros conceptuales y plásticos de las preexistentes, como ha quedado de manifiesto en el análisis de los documentos fontales visuales. La evolución de los cortejos pasionistas, al socaire del segundo franquismo, ha sido también abordada en el trabajo, así como el breve periodo de crisis en el final del régimen franquista y primeros tiempos políticos del postfranquismo, hasta que la transición lima muchas adherencias retroideológicas del mundo cofrade y se abre una nueva etapa. La Semana Santa en la democracia será una fiesta cívico-religiosa con un componente hedonista no despreciable, amplificado/magnificado por los medios de comunicación escritos, gráficos y audiovisuales, y será capitalizada por el discurso cultural-nacionalista de los poderes políticos autonómicos y locales, con la meta de ensalzarla como generador de señas de identidad autóctonas, potenciando los aspectos populares/populistas y *reinventando la tradición* al destacar el carácter ahistórico de las procesiones, en el sentido de que éstas han puenteado los avatares históricos, es decir, se han mantenido virginales, inmaculadas frente a los vaivenes sociales, políticos y económicos, por lo que las cofradías y su vertiente externa, los cortejos pasionarios, mantendrían poco menos que incólume la mentalidad -purista- pasionista desarrollada durante el Barroco. Y en la Tesis, se ha intentado demostrar que las procesiones de Semana Santa no son, en modo alguno, un fenómeno ahistórico.

En la introducción de la Tesis Doctoral hice alusión al carácter de superación

del localismo que me animaba, porque la teoría, metodología y aplicaciones para historiar con la fotografía he pretendido fuesen de aplicación general. Obviamente, se requería centrar el estudio, la *historia serial* en un tema, y la Semana Santa de Jaén fue el elegido. Cabría por tanto realizar un trabajo análogo sobre las Semanas Santas de muy diversas localidades españolas, estableciendo las pautas evolutivas de los cortejos pasionarios en cada una de esas poblaciones, aunque podrían conjuntarse corpora documentales fotográficos de distintos lugares, en un enfoque más abarcador, que enriquecería el discurso histórico al establecer las conexiones, semejancias y diferencias entre las distintas formas de celebrar la Semana Santa, a nivel provincial, autonómico e incluso nacional, aunque el material visual que habría que manejar en este último caso sería abrumador, por lo que cabría acotar cronológicamente el análisis evolutivo hasta, por ejemplo, los años veinte, estableciendo el tracto temporal entre mediados del s. XIX y 1929.

Pero la universalidad de la teoría, metodología y aplicaciones quedaría asimismo demostrada al realizar el estudio sobre un tema que no fuera la Semana Santa. La temática sería tan amplia como quisieran los historiadores, los cuales acotarían el segmento temporal según su interés. En todo caso, para abordar cualquiera de esos estudios apuntados, y de acuerdo con el planteamiento inicial de la Tesis, es necesario conocer: las posibilidades de la fotografía como fuente del conocimiento, como documento histórico y etnográfico; la historia de la técnica fotográfica a escala general, nacional, regional, provincial y local, dependiendo del nivel de concreción del análisis pretendido; los códigos narrativos visuales del s. XIX en los que beben las fotografías en sus primeros estadios; la cultura en la que se ha desarrollado la temática escogida, así como conocer previamente la mayor cantidad de información obtenida a partir de las fuentes documentales tradicionales. Y acto seguido, el riguroso estudio y *lectura* de los documentos fotográficos, permitirá construir una historia

desde un nuevo enfoque.

## BIBLIOGRAFÍA

AHUMADA LARA, I. (1999) *El habla popular de Jaén en la literatura*. Jaén: Editorial Jabalcuz.

AHUMADA LARA, I. (2000) *Estudios de lexicografía regional del español*. Jaén: UNED Centro Asociado de la Provincia de Jaén.

ALBIZUA HUARTE, E. (1995) "El traje en España. Un rápido recorrido a lo largo de su historia", en LAVER, J. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra, págs. 285-359.

ALCALÁ VENCESLADA, A. (1998) *Vocabulario andaluz*. Jaén:

Universidad de Jaén, Cajasur.

ALEIXANDRE PORCAR, J. (2001) *La Comunidad Valenciana en blanco y negro*. Madrid: Espasa-Calpe.

ALONSO FERNÁNDEZ, G. (1999) "La presencia de España en África", en *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional. Historia y Fotografía*, núm. 139. Madrid, págs. 52-63.

ÁLVAREZ JUNCO, J. (2001) *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.

ANDRÉS-GALLEGO, J. (1991) *Historia General de la gente poco importante*. *América y Europa hacia 1789*. Madrid: Gredos.

ANDRÉS-GALLEGO, J. (1994) *Recreación del Humanismo. Desde la Historia*. Madrid: Actas, Centro de Estudios de Educación y Economía, A. C.

ANGUITA HERRADOR, R. (1995) *Jacinto Higueras. El artista y su obra.* Jaén: Universidad de Jaén.

ANTA FÉLEZ, J. L. (1999) "Patria, fronteras y muerte. Mitogénesis del discurso disciplinario de la Buena Muerte y su correcta memoria", en RODRÍGUEZ BECERRA, S. (coord.) *Religión y Cultura*. Volumen 2. Sevilla: Junta de Andalucía, Fundación Machado, págs. 347-354.

ANTA FÉLEZ, J. L. (2001) "La búsqueda de la identidad en Jaén", en *Homenaje a Luis Coronas Tejada*. Jaén: Universidad de Jaén, págs. 21-33.

APONTE MARÍN, A. (2000) "Justicia y hombres de leyes", en *Jaén entre dos siglos*. Jaén: Museo Provincial de Jaén, págs. 143-146.

APONTE MARÍN, A. y LÓPEZ CORDERO, J. A. (2000) *El miedo en Jaén*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.

ARAGÓN MORIANA, A. (1992) "El arte de transformar una promesa", en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Giennense 1992*. Jaén: Cajasur, pág. 38.

ARAGÓN MORIANA, A. (1993) "Iconografía del Santo Rostro en la Catedral giennense", en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Giennense 1993*. Jaén: Cajasur, págs. 34-35.

ARDEVOL, E. y PÉREZ TOLÖN, L. (ed.) (1995) *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Biblioteca de Etnología, Diputación Provincial de Granada.

ARIÈS, P. y DUBY, G. (eds.) (1989) *Historia de la vida privada. La vida privada en el siglo XX*. Tomo 9. Madrid: Taurus.

ARIÑO VILLARROYA, A. (1989) "Las relaciones entre las asociaciones

festeras y la institución eclesiástica. Una aproximación a la lógica de la religión popular", en ÁLVAREZ SANTALÓ, C., BUXÓ, M. J. y RODRÍGUEZ BECERRA, S. (coords.) *La religiosidad popular. Hermandades, romerías y santuarios*. Tomo III. Barcelona, Sevilla: Fundación Machado, Editorial Anthropos, págs. 471-484.

ARÓSTEGUI, J. (2001) *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica.

ARROYO LÓPEZ, E., MACHADO SANTIAGO, R. y EGEA JIMÉNEZ, C. (1992) *El sistema urbano de la ciudad de Jaén. (Análisis geográfico)*. Granada: Universidad de Granada, Ayuntamiento de Jaén.

ARTILLO GONZÁLEZ, J. (1982) "Jaén siglos XIX y XX", en *Historia de Jaén*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, Colegio Universitario de Jaén, págs. 399-532.

ARTILLO GONZÁLEZ, J. (1994) "La experiencia democrática y revolucionaria (1866-1874)" y "Vida política y conflictividad electoral en el periodo de la Restauración (1875-1923)", en GARRIDO GONZÁLEZ, L. (coord.) *Nueva Historia Contemporánea de la Provincia de Jaén (1808-1950)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, págs. 143-251.

ARTILLO GONZÁLEZ, J. (2001) *La llegada del socialismo a la provincia de Jaén 1885-1905*. Jaén: Universidad de Jaén.

AZPILICUETA, L. y DOMENCH, J. M. (2000) *Navarra en blanco y negro*.

Madrid: Espasa-Calpe.

BACHILLER, M. M. (1866) *Guía de Jaén para 1866*. Jaén: Establecimiento Tipográfico de T. López.

BAGÚ, S. (1970) *Tiempo, realidad social y conocimiento*. México: Siglo XXI.

BARRIO, A. y SÁNCHEZ CORTINA, M. (1999) *El reinado de Alfonso XIII. España a comienzos del siglo XX (1902-1931)*. Colección *Historia de España*. Tomo 11. Madrid: Espasa.

BARTHES, R. (1999) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

BÉDARIDA, F. (1998) "Definición, método y práctica de la Historia del Tiempo Presente", en *Ayer*, núm. 20. Madrid: Marcial Pons, págs. 19-81.

BERKHOFER, R. F. Jr. (1971) *A behavioral approach to historical analysis*. Nueva York: The Free press.

BERNARDO ARES, J. M. de (1996) "La nueva historia local inglesa. Aproximación historiográfica para una historia comparada", en *Revista de la Facultad de Humanidades de Jaén. Geografía e Historia*. Volúmenes IV-V. Tomo 2. Jaén: Universidad de Jaén, págs. 61-78.

BLÁNQUEZ PÉREZ, J. (2000) "El archivo fotográfico Tani Ripoll, en Yecla", en BLÁNQUEZ PÉREZ, J. y ROLDÁN GÓMEZ, L. (editores científicos) *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. El litoral mediterráneo*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Caja de Ahorros del Mediterráneo, págs. 247-252.

BLÁNQUEZ PÉREZ, J. y ROLDÁN GÓMEZ, L. (2000) "Reflexiones acerca de una exposición de fotografía arqueológica", en BLÁNQUEZ PÉREZ, J. y ROLDÁN GÓMEZ, L. (editores científicos) *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. El litoral mediterráneo*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Caja de Ahorros del Mediterráneo, págs. 17-25.

BLOCH, M. (1999) *Historia e historiadores*. Madrid: Akal.

BOADAS, J., CASELLAS, Ll-E. y SUQUET, M. A. (2001) *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Gerona: Biblioteca de la Imagen, CCG Ediciones, Ajuntament de Girona, Centre de Recerca i Difisusió de la Imatge (CRDI).

BORDIEU, P. (Coord.) (1989) *La fotografía. Un arte intermedio*. México: Nueva Imagen.

BOZAL, V. (1998) *Historia de las ideas estéticas II*. Madrid: Historia 16.

BRAOJOS GARRIDO, A. (1996) "La fotografía de prensa como fuente

histórica. Un modelo de referencia: la aportación sevillana", en DÍAZ BARRADO, M. (ed.) *Ayer. Imagen e Historia*, núm. 24. Madrid: Marcial Pons, pág. 69-89.

BRITTON, D. F. (1998) "Historia pública y memoria pública", en CUESTA BUSTILLO, J. (ed.) *Ayer. Historia y memoria*, núm. 32. Madrid: Marcial Pons, págs. 147-162.

BRUNETTA, G. P. (2001) "El dorado de los pobres: los viajes del icononauta", en *Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander: Fundación Marcelino Botín, págs. 27-43.

BUENO, J. M□., GRAVALOS, L. y CALVO, L. (1980) *Ejército español. Uniformes contemporáneos*. Madrid: Editorial San Martín.

BURGOS, A. (1997) *Folklore de las cofradías de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

BURKE, P. (1999) "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro", en BURKE, P. (ed.) *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, págs. 11-37.

BURKE, P. (1999) "Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración", en BURKE, P. (ed.) *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Universidad, págs. 287-305.

BURKE, P. (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento*

*histórico*. Barcelona: Crítica.

BUXÓ I REY, M. J. (1999) "...que mil palabras", en BUXÓ, M. J. y MIGUEL, J. M. De (ed.) *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Ediciones Proyecto A.

CABALLERO VENZALÁ, M. (1989) "El último amor frustrado de Bernardo López García", en VV. AA. *Homenaje al profesor Alfonso Sancho Sáez*. Tomo II. Granada: Universidad de Granada, págs. 505-524.

CABALLERO VENZALÁ, M. (1993) *Semblantes en la niebla*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

CABALLERO VENZALÁ, M. (1995) "Historia de la diócesis de Jaén", en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 155. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, págs. 7-32.

CABO VILLAVERDE, J. L. (1986) "Historia de la fotografía de Galicia", en YÁÑEZ POLO, M. A., ORTIZ LARA, L. y HOLGADO BRENES, J. M. (eds.) *Historia de la Fotografía española 1839-1986*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía española, págs. 205-212.

CALATAYUD ARINERO, M. A. y PUIG-SAMPER MULERO, M. A. (eds.) (1992). *Pacífico Inédito. Exposición fotográfica*. Barcelona: Lunwerg.

CALVO MORILLO, M. (1993) "Martes Santo en la Magdalena", en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Giennense*. Jaén: Cajasur, pág. 11.

CALVO SERRALLER, F. (1996) "Las Meninas, de Velázquez", en *Obras maestras del Museo del Prado*. Madrid: Electa, págs. 149-169.

CAMPA CARMONA, R. de la (1999) "El exorno floral en el culto católico: semiología y arte", en RODRÍGUEZ BECERRA, S. (coord.) *Religión y Cultura*. Volumen 1. Sevilla: Junta de Andalucía, Fundación Machado, págs. 579-591.

CARDOSO, C. F. S. (2000) *Introducción al trabajo de la investigación histórica. Conocimiento, método e historia*. Barcelona: Crítica.

CARR, R. (1984) *España 1808-1975*. Barcelona: Ariel.

CARRASCO MARQUÉS, M. (1992) *Catálogo de las primeras Tarjetas Postales en España. Impresas por Hauser y Menet. 1892-1905*. Madrid: Caja Postal.

CARRERAS VELASCO, A. (1992) *Jaén, 1801-1920. Estudio demográfico*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.

CASTELLANO LÓPEZ, J. L. (1991) "El ambiente social y político en Jaén en la primera mitad del año 1936", en *Actas del II Congreso de Historia de Jaén (1900-1950)*. Jaén: Cámara Oficial de Comercio e Industria de Jaén, págs. 151-156.

CASTELLANOS, J. (1996) "Transición política y resurgir cofrade: Málaga 1975-1985", en *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Tomo I *Historia*. Córdoba: Cajasur, págs. 379-387.

CASTELLANOS, P. (1999) *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: Istmo.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (1998) *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel.

CASUSO QUESADA, R. A. (1998) *Arquitectura del siglo XIX en Jaén*. jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

CASUSO QUESADA, R. A. (2000) "La ciudad y su arquitectura. Jaén (1875-1931), en *Jaén entre dos siglos*. Jaén: Museo Provincial de Jaén, págs. 25-51.

CASUSO QUESADA, R. A. (2001) "Propuestas para una revisión crítica de la arquitectura del siglo XX en Jaén", en *Homenaje a Luis Coronas Tejada*. Jaén: Universidad de Jaén, págs. 87-117.

CAZABÁN LAGUNA, A. (dr.) (1919-1930) *Don Lope de Sosa. Crónica mensual de la provincia de Jaén*. Jaén.

CERDÁ PUGNAIRE, J., LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, I. y PÉREZ ORTEGA, M. U. (2001) *Del tiempo detenido. Fotografía etnográfica giennense del Dr.*

*Cerdá y Rico*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.

CERDÁ PUGNAIRE, J. A., LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, I. y PÉREZ ORTEGA, M. U. (2001b) "Imagen de la mujer giennense en la obra fotográfica del Dr. Cerdá y Rico", en *El Toro de Caña, Revista de Cultura Tradicional de la Provincia de Jaén*, núm. 6, Jaén: Diputación Provincial de Jaén, págs. 151-216.

CERRATO MATEOS, F. (1996) "Un siglo en la cofradía de Jesús Nazareno de Fernán Núñez (1880-1980)", en *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Tomo I *Historia*. Córdoba: Cajasur, págs. 537-545.

CHAMORRO LOZANO, J. (1981) "Las murallas: el maravilloso telón de fondo de las Semana Santa de Jaén", en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Giennense 1981*. Córdoba: Caja de Ahorros de Córdoba, pág. 12.

CHAMORRO LOZANO, J. (1987) "El aire y el gozo de una cofradía popular y el ambiente de un templo que sintetiza todo un barrio: La Magdalena", en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Giennense 1987*. Jaén: Caja de Ahorros de Córdoba.

CHECA GODOY, A. (1986) *Historia de la prensa jiennense (1808-1983)*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.

CHUECA GOITIA, F. (1998) *Breve historia del urbanismo*. Salamanca: Alianza.

COLOMA MARTÍN, I. (1986) *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*. Málaga: Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos.

COLOMBRES, A. (ed.) (1991) *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol-Clacso.

COLÓN PERALES, C. (1998) *Dios de la ciudad. (Ensayos sobre la Semana Santa de Sevilla)*.Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

COLLIER, J. (1973) *Antropología visual: a fotografía como método de pesquisa*. Sao Paulo: Universidade de Sao Paulo.

COLLIER, J. COLLIER, M. (eds.) (1996) *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

CONTRERAS GILA, S. (2000) "La prensa en Jaén de 1875 a 1930", en *Jaén entre dos siglos*. Jaén: Museo Provincial de Jaén, págs. 231-236.

CONTRERAS GILA, S, PEDROSA LUQUE, M□ I. y REAL DURO A. M□. (1998) "Catalogación y clasificación del fondo fotográfico Romero de Torres en la Biblioteca del I. E. G.", en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 170, Jaén: Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, págs. 281-376.

CORONAS TEJADA, L. (1994) *Jaén siglo XVII*. Jaén: Instituto de Estudios

Giennenses.

CORONAS TEJADA, L. (1998) *Historia del Ilustre Colegio de Abogados de Jaén (1848-1991)*. Jaén: Colegio de Abogados de Jaén.

COS-CAYÓN, F. (1863) *Crónica del viaje de Sus Majestades y Altezas Reales a Andalucía y Murcia en Septiembre y Octubre de 1862*. Madrid: Imprenta Nacional.

CRUZ MUNDET, J. R. (1994) *Manual de Archivística*. Madrid: Ediciones Pirámide.

CRUZ OROZCO, J. I. (2001) *El yunque azul. Frente de Juventudes y sistema educativo. Razones de un fracaso*. Madrid: Alianza.

CUENCA TORIBIO, J. M. (1989) *Relaciones Iglesia-Estado en la España contemporánea*. Madrid: Alhambra.

CUEVAS MATA, J. (1991) "El ensanche Berges de 1927", en *Senda de los Huertos*, núm. 23. Jaén: Asociación Amigos de San Antón, págs. 71-84.

CUEVAS MATA, J, ARCO MOYA, J. del y ARCO MOYA, J. del (2001) *Relación de los hechos del muy magnífico e más virtuoso señor, el señor Don Miguel Lucas, muy digno Condestable de Castilla*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén, Universidad de Jaén.

CUESTA BUSTILLO, J. (1998) "Memoria e historia. Un estado de la

cuestión", en CUESTA BUSTILLO, J. (ed.) *Ayer. Historia y memoria*, núm. 32. Madrid: Marcial Pons, págs. 204-235.

DEBRAY, R. (2000) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.

DELGADO RUIZ, M. (1999) "Cine", en BUXÓ, M. J. y MIGUEL, J. M. De (ed.) *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Ediciones Proyecto A.

DÍAZ BARRADO, M. P. (1996) "La fotografía y los nuevos soportes para la información", en DÍAZ BARRADO, M. P. (ed.) *Ayer. Imagen e Historia*. Madrid: Marcial Pons, págs. 147-172.

DÍAZ BARRADO, M. P. (1998) "Historia del Tiempo Presente y nuevos soportes para la información", en *Ayer*, núm. 20. Madrid: Marcial Pons, págs. 41-60.

DÍAZ BURGOS, J. M. (2001) *La imagen rescatada. 1863-1940. Fotografía en la Región de Murcia*. Murcia: Región de Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo.

DIEGO, E. de (1993) "La fotografía después de la fotografía", en *Nueva Lente. Inicio y desarrollo de la fotografía de creación en España*. Jornadas de Estudio. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, págs. 81-96.

DOCTOR RONCERO, R. (textos) (2000) *Una historia (otra) de la fotografía.*

*An (other) history of photography*. Madrid: Caja Madrid.

DOMÍNGUEZ LEÓN, J. (1989) "La religiosidad en la Sevilla isabelina (1833-1868), en ÁLVAREZ SANTALÓ, C., BUXÓ, M. J. y RODRÍGUEZ BECERRA, S. (coords.) *La religiosidad popular. Antropología e Historia*. Tomo I. Barcelona, Sevilla: Fundación Machado, Editorial Anthropos, págs. 357-373.

DOMÍNGUEZ LEÓN, J. (1997) "Sociedad y religiosidad contemporáneas en la Europa meridional. Aproximación a una cultura liberadora", en *Demófilo. Fiesta y Cultura: la Semana Santa de Andalucía*, núm. 23. Sevilla: Fundación Machado, págs. 43-75.

DOMÍNGUEZ LEÓN, J. (1999) "Religiosidad popular y anticlericalismo en la Andalucía contemporánea", en RODRÍGUEZ BECERRA, S. (coord.) *Religión y Cultura*. Volumen 2. Sevilla: Junta de Andalucía, Fundación Machado, págs. 517-531.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (2000) *España. Tres milenios de Historia*. Madrid: Marcial Pons.

DORADO PÉREZ, S. (1996) "Hacia un nuevo modelo de procesión. Los orígenes de la Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga", en *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Tomo I *Historia*. Córdoba: Cajasur, págs. 739-746.

EGEA BRUNO, P. M. (1996) "Las cofradías pasionarias de Cartagena en el siglo XIX. Las claves de un proceso histórico", en *Actas del III Congreso Nacional de*

*Cofradías de Semana Santa*. Tomo I *Historia*. Córdoba: Cajasur, págs. 237-245.

EISMAN LASAGA, C. (1992) *La pintura giennense del siglo XIX. Los fondos del Museo Provincial de Jaén*. Jaén: El Estudiante.

ESCALERA REYES, J. (1989) "Hermandades, religión oficial y poder en Andalucía", en ÁLVAREZ SANTALÓ C., BUXÓ, M. J. y RODRÍGUEZ BECERRA, S. (coords.) *La religiosidad popular. Hermandades, romerías y santuarios*. Tomo III. Barcelona, Sevilla: Fundación Machado, Editorial Anthropos, págs. 458-470.

ESCALONA COBO, L. (1980) *Anécdotas, curiosidades y vocabulario cofradiero de la Semana Santa Giennense*. Jaén: Gráficas Santo Reino.

ESCALONA COBO, L. (1982) "Los costaleros. Tema de actualidad cofradiera", en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Giennense 1982*. Córdoba: Caja de Ahorros de Córdoba, pág. 22.

ESPANTALEÓN, R. (1917) "Excursión a Cabra de Santo Cristo", en *Don Lope de Sosa. Crónica mensual de la Provincia de Jaén*. Jaén, Edición facsímil, págs. 243-247.

FÁBREGAS, A. (1982) "Carl Lumholtz, el desconocido. Imágenes del hombre", en *Carl Lumholtz. Los indios del Noroeste (1890-1898)*, México: INI-Fonapas.

FERNÁNDEZ ALBARÉS, M. (2001) "El coleccionismo de fotografías", en

*Retratos y paisajes en la fotografía del siglo XIX. Colecciones privadas de Madrid*. Madrid: Fundación Telefónica, págs. 35-38.

FERNÁNDEZ GARCÍA, J. (coord.) (1989) *Jaén*. Granada: Editorial Andalucía.

FERNÁNDEZ GARCÍA, J. (1994) "Jaén durante el reinado de Isabel II", en GARRIDO GONZÁLEZ, L. (coord.) *Nueva Historia Contemporánea de la Provincia de Jaén (1808-1950)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, págs. 61-140.

FERNÁNDEZ GARCÍA, J. y LÓPEZ CORDERO, J. A. (1998) *La Picaresca en la sociedad tradicional (Jaén: siglos XVI-XIX)*. Jaén: Editorial Jabalcuz.

FERNÁNDEZ HERVÁS, E. (1990) "Rostro y manos de la antigua imagen del Resucitado", en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Giennense 1990*. Jaén: Cajasur, pág. 32.

FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. (1994) *Historia de la Fotografía en Málaga durante el siglo XIX*. Málaga: Miramar, Universidad de Málaga.

FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. (1998) "Laurent y Málaga", en GARÓFANO SÁNCHEZ, R. (ed.) *La Andalucía del siglo XIX en las Fotografías de J. Laurent y Cia*. Almería: Junta de Andalucía, págs. 135-160.

FERREIRA NETO, J. F. (1999) "Hipótesis antropológicas sobre la imagen",

en *Segunda Muestra Internacional de Cine, Vídeo y Fotografía. El Mediterráneo, Imagen y Reflexión, Working Papers* núm. 3. Granada: Centro de Investigaciones Etnológicas *Ángel Ganivet*, Diputación Provincial de Granada, págs. 23-55.

FONTANELLA, L. (1992) "Los límites de la fotografía documental", en *Open Spain. Fotografía documental en España*. Barcelona, págs. 25-47.

FONTANELLA, L. y KURTZ, G. F. (1996) *Charles Clifford fotógrafo de la España de Isabel II*. Madrid: El Viso.

FONTANELLA, L., KURTZ, G.F. y GARCÍA FELGUERA, M de los S. (1994) *Fotógtrafos en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Fundación Focus.

FONTCUBERTA, J. (1984) *Idas y caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España*. Madrid: Ministerio de Cultura.

FONTCUBERTA, J. (1990) *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Barcelona: Gustavo Gili.

FONTCUBERTA, J. (1997) *El beso de Judas (Fotografía y Verdad)*. Barcelona: Gustavo Gili.

FREEDBERG, D. (1992) *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.

FREUND, G. (1976) *La fotografía como documento social*. Barcelona:

Gustavo Gili.

FRUTOS ESTEBAN, F. J. (2001) "Escenarios lúcidos de la mirada", en *Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander: Fundación Marcelino Botín, págs. 45-74.

GALASSI, P. y SANTE, L. (textos) (1996) *Fotografía americana, 1890-1965*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM).

GALASSO, G. (2001) *Nada más que historia. Teoría y metodología*. Barcelona: Ariel.

GALERA ANDREU, P. A. (1983) *La catedral de Jaén*. León: Everest.

GALERA ANDREU, P. A. (2000) "La catedral de Jaén, historia y valor de su arquitectura", en *En la tierra del Santo Rostro*. Jaén: Cajasur.

GALIÁN ARMENTEROS, J. (1980) "Vicisitudes y supervivencia de los *"*soldados romanos*"* de Jaén", en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Giennense 1980*. Córdoba: Caja de Ahorros de Córdoba, págs. 14-15.

GALIÁN ARMENTEROS, J. (1997) "El cartel de Semana Santa de Jaén de 1997 representa *"*Transmisión de dolor*""*, en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Giennense 1997*. Jaén: Cajasur, pág. 9.

GALIÁN ARMENTEROS, J. (2002) *La ilustre, fervorosa y Venerable Hermandad de Jesús del Perdón, Cristo del Amor y Nuestra Señora de la Esperanza, a través de su historia (1957-1982).* Jaén: Cámara Oficial de Comercio e Industria de Jaén.

GARCÍA DE CORTÁZAR, F. (1995) *España 1900. De 1898 a 1923*. Madrid: Sílex.

GARCÍA DE CORTÁZAR, F. (1998) *Biografía de España*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

GARCÍA DE CORTÁZAR, F. (2000) *Fotobiografía de Franco. Una vida en imágenes*. Barcelona: Planeta.

GARCÍA DE CORTÁZAR, F. (2002) *Historia de España. De Atapuerca al euro*. Barcelona: Planeta.

GARCÍA DE CORTÁZAR, F. y GONZÁLEZ VESGA, J. M. (1996) *Breve Historia de España*. Barcelona: Altaya. (1 edición 1994).

GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C. (1998) *Cine e Historia. Las imágenes de la historia reciente*. Madrid: Arco Libros S. L.

GARCÍA JIMÉNEZ, M. (1998) "Pasado, patrimonio e identidad. la colección etnográfica y la recopilación folclórica", en *El Toro de Caña, Revista de Cultura Tradicional de la Provincia de Jaén*, núm. 3, Jaén: Diputación Provincial de Jaén, págs. 563-592.

GARCÍA DE LEÓN, M A. (1999) "Para unas Ciencias Sociales reflexivas", en *Segunda Muestra Internacional de Cine, Vídeo y Fotografía. El Mediterráneo, Imagen y Reflexión, Working Papers* núm. 3. Granada: Centro de Investigaciones Etnológicas *Ángel Ganivet*, Diputación Provincial de Granada, págs. 75-92.

GARCÍA LÓPEZ, J. L. (1983) "Los costaleros. Entre el recuerdo y la renovación", en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Giennense 1983*. Córdoba: Caja de Ahorros de Córdoba, pág. 15.

GARCÍA MARCO, F. J. y AGUSTÍN LACRUZ, M. C. (1999) "El análisis de contenido de las reproducciones fotográficas de obras artísticas", en VALLE GASTAMINZA, F. del (ed.) *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, págs. 133-167.

GARÓFANO SÁNCHEZ, R. (1998) "La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cia", en GARÓFANO SÁNCHEZ, R. (ed.) *La Andalucía del siglo XIX en las Fotografías de J. Laurent y Cia*. Almería: Junta de Andalucía, págs. 9-11.

GARÓFANO SÁNCHEZ, R. (2001) *Fotógrafos y burgueses. El retrato en el Cádiz del siglo XIX*. Cádiz: Quorum Libros editores.

GARRIDO GONZÁLEZ, L. (1990) *Riqueza y tragedia social. Historia de la clase obrera en la provincia de Jaén (1820-1939).* Jaén: Diputación Provincial de Jaén.

GARRIDO GONZÁLEZ, L. (1994) "Economía liberal y sociedad jiennense en el siglo XIX" y "Economía liberal y sociedad en el Jaén del siglo XX", en GARRIDO GONZÁLEZ, L. (coord.) *Nueva Historia Contemporánea de la Provincia de Jaén (1808-1950)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, págs. 255-392.

GASKELL, I. (1999) "Historia de las imágenes", en BURKE, P. (ed.) *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Universidad, págs. 209- 239.

GAY ARMENTEROS, J. (1983) *La masonería en Andalucía oriental*. Granada.

GAY ARMENTEROS, J. C. (1991) "Sobre una historia de las elites en la provincia de Jaén en el primer franquismo", en *Actas II Congreso de Historia de Jaén (1900-1950)*. Tomo I. Jaén: Cámara Oficial de Comercio e Industria de Jaén, págs. 13-25.

GAY ARMENTEROS, J. C. (2000) "Introducción", en *Jaén entre dos siglos*. Jaén: Museo Provincial de Jaén, págs. 19-22.

GIJÓN GRANADOS, J. de A. (1999) "Aportaciones documentales sobre la religiosidad en el Arciprestazgo de Andújar en 1878", en RODRÍGUEZ BECERRA, S. (coord.) *Religión y Cultura*. Volumen 2. Sevilla: Junta de Andalucía, Fundación Machado, págs. 473-479.

GOMBRICH, E. H., HOCHBERG, J. y BLACK, M. (1996) *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós Comunicación.

GÓMEZ LARA, M. J. y JIMÉNEZ BARRIENTOS, J. (1997) "Fiesta, interpretaciones e ideología: la Semana Santa de Sevilla", en *Demófilo. Fiesta y Cultura: la Semana Santa de Andalucía*, núm. 23. Sevilla: Fundación Machado, págs. 147-164.

GONZÁLEZ, R. (1990) *Luces de un siglo. Fotografía en Valladolid en el siglo XIX*. Valladolid: Gonzalo Blanco.

GONZÁLEZ, R. (1997) *Segovia en la fotografía del siglo XIX*. Segovia: Doblón.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (1999) "La fotoantropología, el registro gráfico y sus sombras teóricas", en *Revista de Antropología Social*, núm. 8, págs. 37-55.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, M J. (1991) "En torno a la recuperación de la Historia Política. Un análisis concreto: el conservadurismo maurista en la Restauración", en RUEDA, G. (ed.) *Doce estudios de historiografía contemporánea*. Santander: Universidad de Cantabria, Asamblea Regional de Cantabria, págs. 211-223.

GONZÁLEZ REYERO, S. (2000) "Los inicios de la fotografía arqueológica en Francia", en BLÁNQUEZ PÉREZ, J. y ROLDÁN GÓMEZ, L. (editores científicos) *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. El litoral mediterráneo.* Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Caja de Ahorros del Mediterráneo, págs. 235-246.

GOÑI GRACENEA, X. (2000) *Lleida 1871. La visita del rei Amadeu I de Savoia. Fotografies de Moliné i Albareda*. Lérida: Universitat de Lleida.

GRACIA GARCÍA, J. y RUIZ CARNICER, M. A. (2001) *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis.

GUBERN, R. (1987) *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.

GUBERN, R. (1996) *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.

GUBERN, R. (1997) *Medios icónicos de masas*. Madrid: Historia 16.

GUEREÑA, J. L. (1996) "Infancia y escolarización", en BORRÁS LLOP, J. M. (ed.) *Historia de la infancia en la España contemporánea, 1834-1936*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pág. 355.

GUILLÉN, J. (1985) U*rbs Roma. Vida y costumbres de los romanos. Religión y Ejército*. Tomo III. Salamanca: Ediciones Sígueme.

GUIXÁ TOBAR, R. (1991) "Semana Santa en Jaén", en GUIXÁ TOBAR, R. (coord.) *Semana Santa en Jaén*. Tomo I. Sevilla: Editorial Gemisa, págs. 63-109.

GURAN, M. (1999) "Mirar/ver/comprender/contar/la fotografía y las ciencias

sociales", en *Segunda Muestra Internacional de Cine, Vídeo y Fotografía. El Mediterráneo, Imagen y Reflexión, Working Papers* núm 3. Granada: Centro de Investigaciones Etnológicas *Ángel Ganivet*, Diputación Provincial de Granada, págs. 139-14.

GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, A. M□. V. (1983) *Jean Laurent y Minier, fotógrafo*. Madrid: Ministerio de Cultura.

HERNÁNDEZ ARMENTEROS, S. (1988) *Jaén ante la Segunda república. Bases económicas, sociales y políticas de una transición*. Granada: Universidad de Granada.
□□

HERNÁNDEZ ARMENTEROS, S. (1994) "El inicio de una nueva coyuntura. repercusiones de la Gran Guerra europea en la sociedad jiennense" y "La crisis del sistema liberal y la Dictadura del general Primo de Rivera (1923-1931), en GARRIDO GONZÁLEZ, L. (coord.) *Nueva Historia Contemporánea de la provincia de Jaén (1808-1950)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, págs. 395-510.

HERNÁNDEZ ARMENTEROS, S. (2000) "Jaén (1875-1930). Una sociedad en cambio", en *Jaén entre dos siglos*. Jaén: Museo Provincial de Jaén, págs. 101-121.

HERNÁNDEZ ESPEJO, O. (1998) "La fotografía como técnica de registro etnográfico", en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*. México D. F: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

HERRANZ RODRÍGUEZ, C. (1998) "Laurent y su visión de la indumentaria andaluza", en GARÓFANO SÁNCHEZ, R. (ed.) *La Andalucía del siglo XIX en las*

*Fotografías de J. Laurent y Cia*. Almería: Junta de Andalucía, págs. 219-251.

HERRERA, J. (2001) "El cinematógrafo y la mirada primitiva", en *Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander: Fundación Marcelino Botín, págs. 75-89.

HIGUERAS MALDONADO, J. (1985) *El Sagrario de la catedral de Jaén (Notas históricas)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenes.

HURTADO SÁNCHEZ, J. (1997) "Las cofradías de Sevilla y la política (1940-1991), en *Demófilo. Fiesta y Cultura: la Semana Santa de Andalucía*, núm. 23. Sevilla: Fundación Machado, págs. 77-92.

HURTADO SÁNCHEZ, J. (2000) *Cofradías y poderes. Relaciones y conflictos. Sevilla, 1939-1999*. Sevilla: Editorial Castillejo.

JAÉN, P. de (1999) "Papeles viejos", en *Senda de los Huertos*, núms. 53-54. Jaén: Asociación Amigos de San Antón, págs. 139-146.

JASPERS, K. (1985) *Origen y meta de la Historia*. Madrid: Alianza.

JIMÉNEZ BARRIENTOS, J. y GÓMEZ LARA, M. J. (1992) *Las fiestas de Sevilla en el Archivo Serrano*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

JIMÉNEZ GUERRERO, J. (1996) "La participación militar en las cofradías

malagueñas en la época isabelina", en *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Tomo I *Historia*. Córdoba: Cajasur, págs. 357-368.

JIMÉNEZ MELERO, F. y CEREZO CANTERO, J. J. (2002) "Fotografía y etnografía. Una propuesta de antropología visual frente al olivar", en ANTA FÉLEZ, J. L. y PALACIOS RAMÍREZ, J. (edrs.) *La cultura del aceite en Andalucía. La tradición frente a la modernidad*. Sevilla: Fundación Machado.

JOVER ZAMORA, J. M, GÓMEZ-FERRER, G. y FUSI AIZPÚRUA, J. P. (2000) *España: Sociedad, Política y Civilización (siglos XIX-XX)*. Barcelona: Areté.

KOETZLE, M. (1994) "1000 nus. Remarques sur l' evolution artistique et sociale de la photographie de nu entre 1839 et 1939", en *1000 Nudes. Uwe Scheid Collection*. Bonn: Taschen, págs. 31-41.

KURTZ, G. F. (2001) "Orígenes de un medio gráfico y un arte. Antecedentes, inicios y desarrollo de la fotografía en España", en SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (coord.) *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*. Historia General del Arte *Summa Artis*. Volumen XLVII. Madrid: Espasa Calpe, págs. 15-190.

KURTZ, G. F. y ORTEGA, I. (1989) *150 años de Fotografía en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, El Viso.

LARA LÖPEZ, E. L. (1999a) "El friso gótico de la catedral de Jaén: una alegoría de la Resurrección", en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 172, Jaén:

Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, págs. 949-977.

LARA LÓPEZ, E. L. (1999b) "Orígenes del paso de palio en Jaén. Una aportación a la Historia del Arte", en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Giennense 1999*. Jaén: Cajasur, págs. 24-25.

LARA LÓPEZ, E. L. (2000) "El ocio", en *Jaén entre dos siglos*. Jaén: Museo provincial de Jaén, págs. 155-169.

LARA LÓPEZ, E. L. (2001) "Iconografía demónica en el relieve de San Miguel de la catedral de Jaén", en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 178. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, págs.

LARA LÓPEZ, E. L. (2002a) "Iconografía decimonónica de Nuestro Padre Jesús Nazareno", en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Giennense 2002*. Jaén: cajasur, págs. 26-28.

LARA LÓPEZ, E. L. (2002b) "Fotografía histórica y memoria vivencial: una experiencia didáctica", en *Revista de Antropología Experimental*, núm. 2. Jaén: Universidad de Jaén.

LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, I. (1989) "El segundo intento de demolición del arco de San Lorenzo", en *Senda de los Huertos*, núm. 15. Jaén: Asociación Amigos de San Antón, págs. 103-105.

LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, I. (1994) *La Virgen de la Capilla. Cuatro siglos de devoción mariana a través de documentos históricos conservados en la ciudad de Jaén*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén.

LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, I. (2000) *La Banda Municipal de Jaén*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén.

LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, I. (2002) "La fotografía estereoscópica en Jaén", en *Senda de los Huertos*, núms. 57-60. Jaén: Asociación Amigos de San Antón, págs. 289-317.

LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, I. y LARA LÓPEZ, E. L. (2000) "La feria de Jaén", en *El Toro de Caña. Revista de Cultura Tradicional de la Provincia de Jaén*, núm. 5. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, págs. 187-310.

LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, I., LÓPEZ PÉREZ, M. y LÓPEZ MURILLO, J. (1995) *Jaén en blanco y negro*. Jaén: Imprenta Murillo.

LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, I., PEDROSA LUQUE, M. I., REAL DURO, A. M Y CONTRERAS GILA, S. (2000) "Inventario y catalogación del legado fotográfico Roselló del Instituto de Estudios Giennenses", en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 175, Jaén: Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, págs. 249-401.

LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, I. y SÁNCHEZ ESTRELLA, J. (1996)

*Semana Santa en Jaén. Crónica fotográfica de un siglo de piedad y tradición*. Jaén: Editorial Jabalcuz.

LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, I y LARA LÓPEZ, E. L. (2001) *La memoria en sepia. Historia de la fotografía jiennense desde los orígenes hasta 1920*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

LAVER, J. (1995) *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra.

LÁZARO DAMAS, S. (1986) *Desarrollo histórico del casco urbano de Jaén hasta 1600*. Jaén: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Jaén.

LÁZARO DAMAS, S. (1993) "Cordobanes y guadamecíes en la vieja tradición giennense", en *Revista de Artes y Oficios*. Jaén: Escuela de AA. y OA. de Jaén, págs. 2-7.

LEMAGNY, J. C y ROUILLE, A. (1988) *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martínez Roca.

LEVI, G. (1999) "Sobre microhistoria", en BURKE, P. (ed.) *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Universidad, págs. 119-143.

LISÓN ARCAL, J. C. (1988) "Notas de Antropología Visual", en *Antropología Social sin Fronteras*. Madrid: Instituto de Sociología Aplicada, págs. 169-185.

LISÓN ARCAL, J. C. (1999) "Problemas recurrentes en el desarrollo de una antropología visual española: perspectiva crítica", en *Segunda Muestra Internacional de Cine, Vídeo y Fotografía. El Mediterráneo, Imagen y Reflexión, Working Papers* núm. 3. Granada: Centro de Investigaciones Etnológicas *Ángel Ganivet*, Diputación Provincial de Granada, págs, 57-73.

LYNCH, K. (2000) *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

LOBO ALMAZÁN, J. M. (1997) "La fotografía: un medio de ver nuestra Semana Santa", en *Demófilo. Fiesta y Cultura: la Semana Santa de Andalucía*, núm. 23. Sevilla: Fundación Machado, págs. 247-249.

LÓPEZ ARANDIA, M. T. (1998) "Una escultura singular: el Cirineo", en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Giennense*. Jaén: Cajasur, págs. 12-13.

LÓPEZ BERISO, M. (1998) "Jean Laurent y José Martínez Sánchez. Ojos distintos para una sola mirada", en GARÓFANO SÁNCHEZ, R. (ed.) *La Andalucía del siglo XIX en las Fotografías de J. Laurent y Cia*. Almería: Junta de Andalucía, págs. 187-216.

LÓPEZ CORDERO, J. A. (1992) *Sociedad y economía del Jaén isabelino*. Granada: Universidad de Granada, Ayuntamiento de Jaén.

LÓPEZ CORDERO, J. A. (1994) "La Iglesia giennense durante el reinado isabelino (1843-1868)", en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 151. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, págs. 147-187.

LÓPEZ CORDERO, J. A. (2000) "Beneficencia y sanidad. Jaén, 1875-1931", en *Jaén entre dos siglos*. Jaén: Museo Provincial de Jaén, págs. 135-141.

LÓPEZ CORDERO, J.A. y APONTE MARÍN, A. (1993) *Un terror sobre Jaén. Las plagas de langosta. XVI-XX*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén.

LÓPEZ-FE y FIGUEROA, C. M. (2002) "Juventud cofrade (1945-1965), en *Pasión y Gloria*, núm. 16. Jaén: Agrupación de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Jaén, págs. 101-104.

LÓPEZ GUTIÉRREZ, A. J. y RODRÍGUEZ MATEOS, J. (1993) *Los archivos de las hermandades religiosas. Manual de organización de fondos*. Sevilla: G. E. A.

LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F. (2002) *Fernando Navarro 1867-1944*. Murcia: centro Histórico Fotográfico Región de Murcia.

LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F. y CHACÓN BULNES, J. M. (2000) *Cartagena. Aproximación al paisaje urbano*. Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena.

LÓPEZ MOLINA, M. (2002) *Cofrades y cofradías en el Jaén del s. XVII*. Jaén: Agrupación de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Jaén.

LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1984) *Crónicas de la luz*. Madrid: El Viso.

LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1988) *Viajeros al tren. Cien años de fotografía y ferrocarril*. Barcelona: Lunwerg.

LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1989) *Las fuentes de la memoria I. Fotografía y Sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona: Lunwerg.

LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1992) *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y Sociedad en España 1900-1939*. Barcelona: Lunwerg.

LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1997) *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.

LÓPEZ MURILLO, J., LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, I. y LÓPEZ PÉREZ, M. (1999) *Jaén en blanco y negro*. Jaén.

LÓPEZ PÉREZ, M. (1980) "Escultura valenciana en la Semana Santa de Jaén", en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Giennense 1980*. Córdoba: Caja de Ahorros de Córdoba, pág. 24.

LÓPEZ PÉREZ, M. (1995) *El Santo Rostro de Jaén*. Córdoba: Cajasur.

LÓPEZ PÉREZ, M. (1998) "Los soldados romanos de Jaén. (Notas y apuntes para el estudio de un personaje popular)", en *El Toro de Caña. Revista de Cultura Tradicional de la Provincia de Jaén*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, págs. 97-161.

LÓPEZ PÉREZ, M. (2002) "La Sección Sanjuanista", en *Pasión y Gloria*, núm. 16. Jaén: Agrupación de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Jaén, págs. 105-114.

LÓPEZ PÉREZ, M. y LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, I. (1993) *Entre la guerra y la paz. Jaén 1808-1814*. Granada: Universidad de Granada.

LÓPEZ PÉREZ, M., LÓPEZ ARANDIA, Mª A. y LÓPEZ ARANDIA, Mª T. (2001) *Nuestro Padre Jesús Nazareno. Leyenda, historia y realidad de la imagen y su Cofradía*. Jaén: Antigua, Insigne y Real Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de los Dolores.

LORENZO, C. de (2000) "Appropriating Anthropology? Document and Rhetoric", en *Journal of Material Culture*, Volumen 5. Londres, Thousand Oaks, Nueva Delhi, págs. 91-113.

LORITE GARCÍA, F. (2001) *Jaén. 100 años de Historia (1900-2000)*. Tomo I (1900-1930). Jaén.

LOSADA GUTIÉRREZ, C. (1992) "El ciclo vital en Sevilla y su provincia (1850-1965). Una aproximación al análisis antropológico de las fotografías de familia", en *El Folk-lore Andaluz*, núm. 8. Sevilla: Fundación Machado.

MADOZ, P. (1988) *Diccionario geográfico-histórico-estadístico*. Valladolid: Edición facsímil de Ámbito Ediciones.

MARCE I PUIG, F. (1983) *Teoría y análisis de las imágenes*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

MARÍAS, F. (1996) *Teoría del Arte II*. Madrid: Historia 16.

MÁRQUEZ DE CASTRO, M. (1986) "Nuevos datos sobre el primer daguerrotipo en Sevilla (1842)", en YÁÑEZ POLO, M. A., ORTIZ LARA, L. y HOLGADO BRENES, J. M. (eds.) *Historia de la Fotografía española 1839-1986*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía española, págs. 397-398.

MARTIN, B. (1992) *Los problemas de la modernización. Movimiento obrero e industrialización en España*. En particular el capítulo "Laboralismo católico: miopía eclesiástica y desastre". Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.

MARTÍNEZ ANGUITA, R. (2000) *La música y los músicos en el Jaén del siglo XIX*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén.

MARTÍNEZ ROJAS, F. J. (1998) *Aproximación a la Historia de la Iglesia en Jaén*. Jaén: Obispado de Jaén.

MARTÍNEZ DE SOUSA, J. (1981) *Diccionario de tipografía y del libro*. Madrid: Paraninfo.

MEDINA CASADO, M. (1989) "Los alcaldes de Jaén en el siglo XX", en *Senda de los Huertos*, núm. 13. Jaén: Asociación Amigos de San Antón, págs. 45-57.

*Memoria-discurso y catálogo general de expositores y Adjudicación de premios. Dictamen del Jurado*. Jaén: Rubio y Compañía (1878).

MERCK LUENGO, J. G. (1986) "Historia de la fotografía murciana", en YÁÑEZ POLO, M. A., ORTIZ LARA, L. y HOLGADO BRENES, J. M. (eds.) *Historia de* la Fotografía *española 1839-1986*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía española, págs. 273-302.

MIER, R. (1998) "La fotografía antropológica: ubicuidad e imposibilidad de la mirada", en *Cuicuilco. revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*. México D. F: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

MIGUEL, J. M. De (1999) "Fotografía", en BUXÖ, M. J. y MIGUEL, J. M. De (ed.) *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Ediciones Proyecto A.

MOLINA, I. y HORMIGO, E. (2000) *Sevilla en blanco y negro*. Madrid: Espasa-Calpe.

MOLINERO CARDENAL, A. (2001) *El óxido del tiempo. Una posible historia de la fotografía*. Madrid: Omnicon.

MONTERDE, J. E., SELVA MASOLIVER, M. y SOLÀ ARGUIMBAU, A. (2001) *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal.

MONTIJANO CHICA, J. (1982) "Meditación ante el Santo Rostro de Jaén", en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Giennense 1982*. Córdoba: Caja de Ahorros de Córdoba, págs. 18-19.

MONTIJANO CHICA, J. (1986) *Historia de la diócesis de Jaén y sus obispos*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

MONTIJANO CHICA, J. y LÓPEZ PÉREZ, M. (1978) *Muñoz Garnica, Polígrafo Ubetense*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

MORENO CASTELLÓ, J. (1898) *Mi cuarto a espadas sobre asuntos de caza*. Jaén: Tipografía de Tomás Rubio.

MORENO, I. (1999a) *La Semana Santa de Sevilla. Conformación, Mixtificación y Significaciones*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

MORENO, I. (1999b) *Las Hermandades andaluzas. Una aproximación desde la Antropología*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

MRAZ, J. (1998) "Una historiografía crítica de la historia gráfica", en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*. México D. F: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

MUÑOZ, J. (1999) "De la fotografía social a la fotografía antropológica: un intercambio metodológico", en *Segunda Muestra Internacional de Cine, Vídeo y Fotografía.*

*El Mediterráneo,Imagen y Reflexión, Working Papers* núm. 3. Granada: Centro de Investigaciones Etnológicas *Ángel Ganivet,* Diputación Provincial de Granada, págs. 149-160.

MUÑOZ BENAVENTE, M. T. (1996) "Posibilidades de investigación de archivos visuales: los fondos fotográficos del Archivo General de la Administración", en DÍAZ BARRADO, M. (ed.) *Ayer. Imagen e Historia*, núm. 24. Madrid: Marcial Pons, págs. 41-67.

MUÑOZ CLARES, M. (1989) "Notas sobre la fotografía histórica como fuente de documentación social: José Rodrigo y sus álbumes de retratos (1870-1876)", en *GESTAE. Taller de historia*, núm. 1. Murcia: Universidad de Murcia, págs. 163-173.

MURIEL HERNÁNDEZ, J. A. y MURIEL MASCORT, M. A. (2001) *Informe Cíngulo. ¿Por qué salen nazare@s en Sevilla?* Sevilla: Fundación Cofrade.

MURO GARCÍA, M. (1914) "Cerdá y Rico. Museo Fotográfico", en *Don Lope de Sosa. Crónica Mensual de la Provincia de Jaén*. Jaén, Edición facsímil, págs. 90-91.

NEWHALL, B. (2001) *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

OLICK, J. K. (1998) "Memoria colectiva y diferenciación cronológica: historicidad y ámbito público", en CUESTA BUSTILLO, J. (ed.) *Ayer. Historia y memoria*, núm. 32. Madrid: Marcial Pons, págs. 119-145.

ORTEGA CAMPOS, I. (2000) "Los albores del cinematógrafo en Jaén (1898-1910)", en *Jaén entre dos siglos*. Jaén: Museo Provincial de Jaén, págs. 171-174.

ORTEGA SAGRISTA, R. (1956) "Historia de las Cofradías de Pasión y de sus procesiones de Semana Santa en la ciudad de Jaén. (Siglos XVI al XX)", en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* núm. 10. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, págs. 9-71.

ORTEGA SAGRISTA, R. (1968) "La Cofradía de la Santa Vera Cruz de Jaén", en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* núm. 58. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, págs. 9-98.

ORTEGA SAGRISTA, R. (1983) "Historia de la Cofradía de la Transfixión y Soledad de la Madre de Dios", en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 114. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, págs. 9-71.

ORTEGA SAGRISTA, R. (1988a) "Historia de la cofradía", en *Expiración. Cien años de una cofradía de Jaén*. Jaén: Cofradía del Cristo de la Expiración, págs. 9-230.

ORTEGA SAGRISTA, R. (1988b) *Escenas y costumbres de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

ORTEGA SAGRISTA, R. (1989) "La visita a Jaén de Isabel II", en *Senda de los Huertos*, núm. 14. Jaén: Asociación Amigos de San Antón, págs. 49-54.

PALACIOS RAMÍREZ, J. (2000) "El Santo Rostro en la catedral de Jaén", en *Códice. Revista de investigación histórica*, núm. 16. Jaén: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, págs. 43-50.

PALMA CAMACHO, F. (1887) *Noticias del Santo Rostro*. Jaén: Imprenta de Tomás Rubio.

PALOMERO PÁRAMO, J. M. y GARCÍA LÓPEZ J. L. (1988) *Imaginería procesional en Jaén*. Sevilla: Boletín de las Cofradías de Sevilla.

PANDO DESPIERTO, J. (1986) "Historia de la fotografía en Madrid", en YÁÑEZ POLO, M. A., ORTIZ LARA, L. y HOLGADO BRENES, J. M. (eds.) *Historia de la Fotografía española 1839-1986*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía española, págs. 215-248.

PARET, P. (1997) *Imagined Battles: Reflections of War in European Art*. Chapell Hill, pág. 14..

PARIENTE, J. L. y HERRERA, O. (1993) *El álbum familiar del General Pedro José Méndez*. México: Universidad Autónoma de Tamaulipas.

PATLAGEAN, E. (1988) "Historia de lo imaginario", en LE GOFF, J. (ed.) *La nueva historia*. Bilbao: Ed. Mensajero, págs. 302-318.

PAYNE, S. G. (1999) *La época de Franco. La España del Régimen de Franco*

*(1939-1975)*. Colección Historia de España. Tomo 13. Madrid: Espasa.

PEREIRAS HURTADO, E. (2000) *La fotografía en el Jerez del siglo XIX*. Jerez.

PEREIRAS HURTADO, E. y HOLGADO BRENES, J. M. (1999) *Andalucía en blanco y negro*. Madrid: Espasa-Calpe.

PÉREZ GARZÓN, J. S. (1999) "Sobre el esplendor y la pluralidad de la historiografía española. Reflexiones para el optimismo y contra la fragmentación", en GRANJA, J. L. de la, REIG TAPIA, A. y MIRALLES, R. (eds.) T*uñón de Lara y la historiografía española*. Madrid: Siglo XXI, págs. 335-354.

PÉREZ MONFORT, R. (1998) "Fotografía e historia: aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental", en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, volumen 5, núm. 13. México D. F.: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

PÉREZ ORTEGA, M. U. (1989) "El arte en Jaén durante el siglo XX", en FERNÁNDEZ GARCÍA, J. (coord.) *Jaén*. Tomo I. Granada: Editorial Andalucía, págs. 267-335.

PÉREZ ORTEGA, M. U. (1992) "Apuntes para el estudio de Alfredo Cazabán como director de ″Patria″ y una nota como poeta costumbrista-festivo", en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 146. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, págs. 21-

PÉREZ ORTEGA, M. U. (1996) *Campanas y cohetes. Calendario jaenés de fiestas populares*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

PÉREZ ORTEGA, M. U. (1999) *Del Guadalquivir al Tormes. Antología poética de Rafael Laínez Alcalá*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.

PÉREZ ORTEGA, M. U. (2000) *Hay quien dice de Jaén. Diccionario geográfico jaenés de la memoria*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.

PERNAS, R., ACUÑA. J. E. y CABO, J. L. (2000) *Galicia en blanco y negro*. Madrid: Espasa-Calpe.

PI Y MARGALL, F. (1850) *Recuerdos y bellezas de España*. Tomo correspondiente al reino de Granada. Madrid.

PIÑAR SAMOS, J. (1997) *Fotografía y fotógrafos en la Granada del siglo XIX*. Granada: Ayuntamiento de Granada, Fundación Caja de Granada

PORTER, R. (1999) "Historia del cuerpo", en BURKE, P. (ed.) *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Universidad, págs. 255-286.

PROST, A. y VINCENT, G. (1991) *La vida privada en el siglo XX*. Colección *Historia de la vida privada*. Tomo 9. Madrid: Taurus.

RAMÍREZ, J. A. (1997) *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra.

RAMOS JEREZ, C. (1989) "El catolicismo como sustrato cultural en la mentalidad religiosa en la Sevilla del Sexenio", en ÁLVAREZ SANTALÓ, C., BUXÓ, M. J. y RODRÍGUEZ BECERRA, S. (coords.) *La religiosidad popular. Antropología e Historia*. Tomo I. Barcelona, Sevilla: Fundación Machado, Editorial Anthropos, págs. 374-384.

RAÑADA, A. (1995) *Los muchos rostros de la ciencia*. Oviedo.

RECIO CEBRIÁN, F.(1929) *Real Cofradía del Santísimo Cristo de la Buena Muerte y Virgen de las Angustias. Memoria acerca del desarrollo y esplendor alcanzado por dicha Cofradía en el primer trienio de su reorganización*. Jaén: Imprenta Morales.

REIG TAPIA, A. (1999) "Historia y memoria del franquismo", en GRANJA, J. L. de la, REIG TAPIA, A. y MIRALLES, R. (eds.) *Tuñón de Lara y la historiografía española*. Madrid: Siglo XXI, págs. 175-197.

REVUELTA GONZÁLEZ, M. (1989) "Religión y formas de religiosidad", en *La época del Romanticismo (1808-1874). Orígenes, religión, filosofía, ciencia*. Colección *Historia de España. Ramón Menéndez Pidal*. Tomo XXXV. Madrid: Espasa-Calpe, págs. 215-327.

RIEGO, B. (1987) *Cien años de fotografía en Cantabria*. Barcelona:

Lunwerg.

RIEGO, B. (1990) "La Imagen como fuente de la Historia Contemporánea. Una aproximación metodológica I", en *Revista de Historia de la Fotografía Española*, núm. 2 . Sevilla, págs. 16-20.

RIEGO, B. (1991) "La Imagen como fuente de la Historia Contemporánea. Una aproximación metodológica II", en *Revista de Historia de la Fotografía Española*, núm. 3. Sevilla, págs. 23-28.

RIEGO, B. (1994) "De la ″Fotohistoria″ a la Historia con la Fotografía", en *Fotografía y métodos históricos*. Ed. Universidad de Cantabria, Universidad de La Laguna, págs. 11-37.

RIEGO, B. (1996) "Apariencia y realidad: El documento fotográfico ante el tiempo histórico", en *La Imatge i la recerca Històrica*. 4 Jornadas Antoni Varés. Gerona, págs. 188-202.

RIEGO, B. (1996) "La Mirada fotográfica en el Tiempo: una propuesta para su interpretación histórica", en DÍAZ BARRADO, M. (ed.) *Las Edades de la Mirada*. Cáceres: Universidad de Extremadura, págs. 215-236.

RIEGO, B. (1996) "La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica", en DÍAZ BARRADO, M. (ed.) *Ayer. Imagen e Historia*, núm. 24. Madrid: Marcial Pons, págs. 91-111.

RIEGO, B. (1998) "Mil cosas: la fotografía, un instrumento científico y un hallazgo liberal", en *Historia 16*, núm. 264. Madrid, págs. 88-97.

RIEGO, B. (1999a) "Las imágenes como fenómeno de opinión pública en la primera etapa de la Restauración", en SUÁREZ CORTINA, M. (ed.) *La cultura española en La Restauración*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, Universidad de Cantabria, págs. 193-220.

RIEGO, B. (1999) "Imágenes fotográficas y estrategias de opinión pública: los viajes de la Reina Isabel II por España (1858-1866)", en *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional. Historia y Fotografía*, núm. 139. Madrid, págs. 2-15.

RIEGO, B. (2001a) "Memorias de la mirada", en *Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander: Fundación Marcelino Botín, págs. 9-25.

RIEGO, B. (2001b) *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Universidad de Cantabria.

RIOUX, J.-P. (1998) "Historia del Tiempo Presente y demanda social", en *Ayer. Historia y memoria*, núm. 20. Madrid: Marcial Pons, págs. 71-81.

ROBINSON, S. (1998) "Dilemas de la antropología visual mexicana", en

*Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*. México D. F: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

ROCANDIO, J. (1992) *Cien años de fotografía en La Rioja*. Logroño: Cultural Rioja.

RODRÍGUEZ BABÍO, A. (2000) "Consideraciones en torno a los archivos de Hermandades", en RODA PEÑA, J. (dr.) *I Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, págs. 13-28.

`` RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, G. (1998) "Recobrando la presencia. Fotografía indigenista mexicana en la Exposición Histórico-Americana de 1892", en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*. México D. F: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

RODRÍGUEZ MATEOS, J. (1997) *La ciudad recreada. Estructuras, Valores y Símbolos de las Hermandades y Cofradías de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. (1992) *La realidad fragmentada. Una propuesta de estudios sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.

RODRÍGUEZ MOLINA, J. (1996) *La vida en la ciudad de Jaén en tiempos del Condestable Iranzo*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén.

ROMERO SANTAMARÍA, A. (1986) "Historia de la fotografía en Aragón", en YÁÑEZ POLO, M. A., ORTIZ LARA, L. y HOLGADO BRENES, J. M. (eds.) *Historia de la Fotografía española 1839-1986*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía española, págs. 67-83.

ROOSENS, L. (1985) "Which history of photography?", en *Proceedings and Papers of the European Society for the History of Photography*. Bradford.

RUBIO ARAGONÉS, J. C. (2001) "Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX. Colecciones privadas de Madrid", en *Retrato y Paisaje en la fotografía del siglo XIX. Colecciones privadas de Madrid*. Madrid: Fundación Telefónica, págs. 15-34.

RUBIO FERNÁNDEZ, J. (2000) "La Iglesia de Jaén entre dos siglos (1874-1931)", en *Jaén entre dos siglos*. Jaén: Museo Provincial de Jaén, págs. 177-183.

RUIZ ORTEGA, J. L. (1992) *Geografía urbana de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Eco 21.

SÁENZ SAMANIEGO, S. (1999) "La España del siglo XIX. Entre tradición y modernidad", en *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional. Historia y Fotografía*, núm. 139. Madrid, págs. 31-40.

SÁNCHEZ MANTERO, R. (1999) *La España de Isabel II. De la Regencia de María Cristina a la primera república (1833-1874)*. Colección *Historia de España*. Tomo 9. Madrid: Espasa.

SÁNCHEZ TOSTADO, L. M. (1997) *Historia de las prisiones en la provincia de Jaén*. Jaén: Editorial Jabalcuz.

SÁNCHEZ TOSTADO, L. M. (2000) "La vida penitenciaria entre dos siglos", en *Jaén entre dos siglos*. Jaén: Museo Provincial de Jaén, págs. 147-152.

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (1999) *El universo de la fotografía. Prensa, edición, documentación*. Madrid: Espasa.

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (1999) "Centros de Documentación Fotográfica: Fototecas, Archivos y Colecciones en España", en VALLE GASTAMINZA, F. (ed.) *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, págs. 19-42.

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (1999) "Ilustración fotográfica. Difusión del documento", en VALLE GASTAMINZA, F. del (ed.) *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, págs. 229-242.

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2000) *A través del espejo. Cómicos, trágicos y mitos. Fotografías de Calvache*. Madrid: Espasa-Calpe.

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2001a) "De la Restauración a la Guerra Civil", en SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (coord.) *La fotografía en España. de los orígenes al siglo XXI*. Historia General del Arte *Summa Artis*. Volumen XLVII. Madrid: Espasa-Calpe, págs. 193-384.

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2001b) *Alfonso. Imágenes de un siglo*. Madrid: Espasa-Calpe.

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. y DURÁN BLÁNQUEZ, M. (1991) *España en blanco y negro*. Madrid: Espasa.

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. y DURÁN BLÁNQUEZ, M. (1992) *Madrid en blanco y negro*. Madrid: Espasa-Calpe.

SANCHO RODRÍGUEZ, M. I. (1999) *La Escuela Normal de Jaén. 1843-1940*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén.

SANCHO RODRÍGUEZ, M. I. (2000) "La enseñanza primaria. 1875-1930", en *Jaén entre dos siglos*. Jaén: Museo Provincial de Jaén, págs. 125-134.

SANCHO SÁEZ, A. (1981) *Almendros Aguilar, una vida y una obra en el Jaén del siglo XIX*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

SHARPE, J. (1999) "Historia desde abajo", en BURKE, P. (ed.) *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Universidad, págs. 38-58.

SECO SERRANO, C. (2000) *Historia del conservadurismo español. Una línea política integradora en el siglo XIX*. Madrid: Temas de hoy.

SERRANO GARCÍA, R. (2001) *El fin del Antiguo Régimen (1808-1868). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Editorial Síntesis.

SCHARF, A. (1994) *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Forma.

SCHNEIDER ADAMS, L (1996) *Arte y psicoanálisis*. Madrid: Cátedra.

SCHORSKE, C. E. (2001) *Pensar con la historia*. Madrid: Taurus.

SONTANG, S. (1981) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

SOUGEZ, M.-L. (1991) "La fotografía como documento histórico", en *Historia 16*, núm. 181, Madrid, págs. 204-207.

SOUGEZ, M.-L. (1994) *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

SOUGEZ, M. L. (1994) *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

SUÁREZ, F. (1987) *La historia y el método de investigación histórica*. Madrid: Rialp.

SUÁREZ CORTINA, M. (1999) "La ″Pequeña España″. Particularismo centrípeto e historiografía contemporánea desde la transición democrática", en GRANJA, J. L. de la, REIG TAPIA, A. y MIRALLES, R. (eds.) Tuñón de Lara y la historiografía española. Madrid: Siglo XXI, págs. 317-331.

TARIFA FERNÁNDEZ, A. (1996) "Aproximación histórica a la Semana Santa de Úbeda (1923-1942)", en *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Tomo I *Historia*. Córdoba: Cajasur, págs. 423-435.

TEIXIDOR CADENAS, C. (1986) "Nuevos datos sobre J. Laurent", en YÁÑEZ POLO, M. A., ORTIZ LARA, L. y HOLGADO BRENES, J. M. (eds.) *Historia de la Fotografía española 1839-1986*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía española, págs. 405-406.

TEIXIDOR CADENAS, C. (1998) "Fotografías de Jaén comercializadas por la Casa Laurent", en GARÓFANO SÁNCHEZ, R. (ed.) *La Andalucía del siglo XIX en las Fotografías de J. Laurent y Cia*. Almería: Junta de Andalucía, págs. 115-131.

TEIXIDOR CADENAS, C. (1999a) *La tarjeta postal en España 1892-1915*. Madrid: Espasa.

TEIXIDOR CADENAS, C. (1999b) *La fotografía en Canarias y Madeira. La época del daguerrotipo, el colodión y la albúmina. 1839-1900*. Madrid.

TOPOLSKY, J. (1982) *Metodología de la Historia*. Madrid: Cátedra.

TORRES DÍAZ, F. (1999) *Crónica de un siglo de fotografía en España*. Barcelona: Fopren S. L.

TRANCHE, R. R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2001) *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.

TRANCÓN PËREZ, S. (1986) "La fotografía arte y documento", en *Imágenes para la otra historia*. Salamanca: Junta de Castilla y León, pág. 11.

TREBITSCH, M. (1998) "El acontecimiento, clave para el análisis del tiempo presente", en *Ayer*, num. 20. Madrid: Marcial Pons, págs. 29-40.

TUBINO, F. M. (1863) *La Corte en Sevilla. Crónica del viaje de SS. MM. y AA. RR. a las provincias andaluzas*. Sevilla.

TUDURI, J. M. (1991) "Fotografía y segunda guerra carlista en el País Vasco", en GÓMEZ, C. (ed.) *Los carlistas 1800-1876*. Vitoria: Fundación Sancho el Sabio, págs. 331-352.

TUÑÓN DE LARA, M. (1972) *El movimiento obrero en la Historia de España*. Madrid: Taurus.

TUSELL, J. (1986) *Historia de la Democracia Cristiana en España*. Madrid: Sarpe.

TUSELL, J. (1996) *La Dictadura de Franco*. Barcelona: Altaya.

ULIERTE VÁZQUEZ, L. de (1990) *Jaén. la ciudad y su historia*. Granada:

Centro de Estudios Municipales y de Cooperación Interprovincial.

VALLE GASTAMINZA, F. del (1993) "El análisis documental de la Fotografía", en Cuadernos de documentación Multimedia, núm. 2. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, págs. 43-56.

VALLE GASTAMINZA, F. del (1999) "Dimensión documental de la fotografía", en VALLE GASTAMINZA, F. del (ed.) *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, págs. 13-18.

VALLE GASTAMINZA, F. del (1999) "El analisis documental de la fotografía", en VALLE GASTAMINZA, F. del (ed.) *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, págs. 113-132.

VILAPLANA UGENA, M. (1997) "Señor de la Clemencia", en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Giennense 1997*. Jaén: Cajasur, pág. 19.

VILCHES, L. (1987) *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós.

VILLAR MOVELLÁN, A. (1996) "El papel de la imagen secundaria en los pasos de misterio", en *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Tomo II *Arte*. Córdoba: Cajasur, págs. 35-57.

VILLELA, S. (1998) "Fotógrafos viajeros y antropología mexicana", en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*. México D. F: Escuela

Nacional de Antropología e Historia.

VIRIBAY ABAD, M. (1989) "El arte en Jaén durante el siglo XIX", en FERNÁNDEZ GARCÍA, J. (coord.) *Jaén*. Tomo I. Granada: Editorial Andalucía, págs. 221-266.

VIRIBAY ABAD, M. (2000) "Aproximación a la pintura en Jaén", en *Jaén entre dos siglos*. Jaén: Museo Provincial de Jaén, págs. 203-210.

VV. AA. (1982) *La fotografía en España hasta 1900*. Madrid: Ministerio de Cultura.

VV. AA. (1982) *Retratarse en Madrid 1850-1910*. Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid.

VV. AA. (1984) *Semana Santa en Jaén*. Córdoba: Caja de Ahorros de Córdoba.

VV. AA. (1997) *Huella del tiempo. Aspectos etnográficos de la colección Díaz-Prósper*. Valencia: Museu d' Etnología y Diputació de València.

VV. AA. (1997) *J. Laurent y Cía. en Aragón Fotografías 1861-1877*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza.

VV. AA. (1997) *Santander en la tarjeta postal ilustrada (1897-1941).*

*Historia, coleccionismo y valor documental*. Santander: Fundación Marcelino Botín.

VV. AA. (1998) *Alfonso XIII y su época. Goñi: la memoria de un rey, de un país y de un tiempo.* Madrid: Caja Madrid.

VV. AA. (1998) *Málaga in memoriam. Cien años a pie de foto*. Málaga: Arguval.

VV. AA. (1999) *La fotografía en las colecciones reales*. Madrid: Patrimonio Nacional, Fundación La Caixa.

VV. AA. (2002) *1900-2000. Un siglo de España. Las mejores fotos de la agencia EFE*. Madrid: Agencia EFE.

YÁÑEZ POLO, M. A. (1981) *Retratistas y Fotógrafos*. Sevilla: Grupo Andaluz de Ediciones, Repiso-Lorenzo.

YÁÑEZ POLO, M. A. (1986) "Introducción y propuesta de método para la Fotohistoria", en YÁÑEZ POLO, M. A., ORTIZ LARA, L. y HOLGADO BRENES, J. M. (eds.) *Historia de la Fotografía española 1839-1986*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía española, págs. 9-12.

YÁÑEZ POLO, M. A. (1986) "Historia de la fotografía en Andalucía", en YÁÑEZ POLO, M. A., ORTIZ LARA, L. y HOLGADO BRENES, J. M. (eds.) *Historia de la Fotografía española 1839-1986*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía española,

págs. 41-63.

YÁÑEZ POLO, M. A. (1986) "Panorama de la historia de la fotografía española contemporánea (1950-1986)", en YÁÑEZ POLO, M. A., ORTIZ LARA, L. y HOLGADO BRENES, J. M. (eds.) *Historia de la Fotografía española 1839-1986*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía española, págs. 333-340.

YÁÑEZ POLO, M. A. y ORTIZ LARA, L. (1986) "Pictorialismo español de los años cuarenta", en YÁÑEZ POLO, M. A., ORTIZ LARA, L. y HOLGADO BRENES, J. M. (eds.) *Historia de la Fotografía española 1839-1986*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía española, págs. 365-368.

YÁÑEZ POLO, M. A. (1998) "Jean Laurent y Sevilla. Estado actual de la cuestión", en GARÓFANO SÁNCHEZ, R. (ed.) *La Andalucía del siglo XIX en las Fotografías de J. Laurent y Cia*. Almería: Junta de Andalucía, págs. 163-184.

YARZA LUACES, J. (1997) *Fuentes de la Historia del Arte I*. Madrid: Historia 16.

ZAMORA ACOSTA, E. (1997) "Tradición y cambio en la Semana Santa. La imposible lucha contra la innovación", en *Demófilo. Fiesta y Cultura: la Semana Santa de Andalucía*, núm.23. Sevilla: Fundación Machado, págs. 125-145.

ZIBAWI, M. (1998) *Iconos. Sentido e historia*. Madrid: Libsa.

ZUNZUNEGUI, S. (1995) *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, Universidad del País Vasco.